九鬼周造著

「いき」の構造

岩波書店刊行

「いき」の構造

九鬼周造著

La pensée doit remplir toute l'existence.

Maine de Biran, *Journal intime.*

序

この書は雜誌「思想」第九十二號および第九十三號(昭和五年一月號および二月號)所載の論文に修補を加へたものである。

生きた哲學は現實を理解し得るものでなくてはならぬ。我々は「いき」といふ現象のあることを知つてゐる。然らばこの現象は如何なる構造をもつてゐるか。「いき」とは畢竟わが民族に獨特な「生き」かたの一つではあるまいか。現實を有りの儘に把握することが、また、味得さるべき體驗を論理的に言表することが、この書の追ふ課題である。

昭和五年十月

著　者

目次

一 序說

「いき」といふ現象は如何なる構造をもつてゐるか。先づ我々は如何なる方法によつて「いき」の構造を闡明し、「いき」の存在を把握することが出來るであらうか。「いき」が一の意味を構成してゐることは云ふまでもない。また「いき」が言語として成立してゐることも事實である。しからば「いき」といふ語は各國語のうちに見出されるといふ普遍性を備へたものであらうか。我々は先づそれを調べて見なければならない。さうして、もし

「いき」といふ語がわが國語にのみ存するものであるとしたならば、「いき」は特殊の民族性をもつた意味であることとなる。然らば特殊な民族性をもつた意味、即ち特殊の文化存在は如何なる方法論的態度をもつて取扱はるべきものであらうか。「いき」の構造を明かにする前に我々はこれらの先決問題に答へなければならぬ。

先づ一般に言語といふものは民族と如何なる關係を有するものか。言語の內容たる意味と民族存在とは如何なる關係に立つか。意味の妥當問題は意味の存在問題を無用になし得るものではない。否、往々、存在問題の方が原本的である。我々は先づ與へられた具體から出發しなければならない。我々に直接に與

へられてゐるものは「我々」である。また我々の綜合と考へられる「民族」である。さうして民族の存在樣態は、その民族にとつて核心的のものである場合に、一定の「意味」として現はれて來る。また、その一定の意味は「言語」によつて通路を開く。それ故に一の意味または言語は、一民族の過去および現在の存在樣態の自己表明、歷史を有する特殊の文化の自己開示に外ならない。從つて、意味および言語と民族の意識的存在との關係は、前者が集合して後者を形成するのではなくて、民族の生きた存在が意味および言語を創造するのである。兩者の關係は、部分が全體に先立つ機械的構成關係ではなくて、全體が部分を規定する有機的構成關係を示してゐる。それ故に、一民族の有する

或る具體的意味または言語は、その民族の存在の表明として、民族の體驗の特殊な色合を帶びてゐない筈はない。

もとよりいはゆる自然現象に屬する意味および言語は大なる普遍性をもつてゐる。しかもなほその普遍性たるや決して絕對的のものではない。例へばフランス語の ciel とか bois とかいふ語を英語の sky, wood、ドイツ語の Himmel, Wald と比較する場合に、その意味內容は必ずしも全然同一のものではない。これはその國土に住んだことのある者は誰しも直ちに了解することである。Le ciel est triste et beau の ciel と、What shapes of sky or plain ? の sky と、Der bestirnte Himmel über mir の Himmel とは、國土と住民とによつて各々その內容に特殊の規定を受けてゐる。自然現象

に關する言葉でさへ既にかやうであるから、況して社會の特殊な現象に關する語は他國語に意味の上での嚴密なる對當者を見出すことは出來ない。ギリシャ語の *πόλις* にしても *ἑταίρα* にしても、フランス語の ville や courtisane とは異つた意味内容をもつてゐる。またたとへ語源を同じくするものでも、一國語として成立する場合には、その意味内容に相違を生じて來る。ラテン語の caesar とドイツ語の Kaiser との意味内容は決して同一のものではない。

無形的な意味および言語に於ても同樣である。のみならず、或る民族の特殊の存在樣態が核心的のものとして意味および言語の形で自己を開示してゐるのに、他の民族は同樣の體驗を核

心的のものとして有せざるがために、その意味および言語を明かに缺く場合がある。例へば esprit といふ意味はフランス國民の性情と歴史全體とを反映してゐる。この意味および言語は實にフランス國民の存在を豫想するもので、他の民族の語彙のうちに索めても全然同樣のものは見出し得ない。ドイツ語ではGeist をもつてこれに當てるのが普通であるが、Geist の固有の意味はヘーゲルの用語法によつて表現されてゐるもので、フランス語の esprit とは意味を異にしてゐる。geistreich といふ語もほ esprit の有する色合を完全にもつてゐるものではない。もし、もつてゐるとすれば、それは意識的に esprit の飜譯としてこの語を用ひた場合のみである。その場合には本來の意味内容の外に

強ひて他の新しい色彩を帶びさせられたものである。否、他の新しい意味を言語の中に導入したものである。さうしてその新しい意味は自國民が有機的に創造したものではなくて、他國から機械的に輸入したものに過ぎないのである。英語の spirit も intelligence も wit もみな esprit ではない。前の二つは意味が不足してゐるし、wit は意味が過剩である。なほ一例を擧げれば Sehnsucht といふ語はドイツ民族が產んだ言葉であつて、ドイツ民族とは有機的關係をもつてゐる。陰鬱な氣候風土や戰亂の下に惱んだ民族が明るい幸ある世界に憬れる意識である。レモンの花咲く國に憧れるのは單にミニョンの思鄕の情のみではない。ドイツ國民全體の明るい南に對する惱ましい憧憬である。『夢もな

ほ及ばない遠い未來の彼方、彫刻家たちの嘗て夢みたよりも更に熱い南の彼方、神々が踊りながら一切の衣裳を恥づる彼地へ(一)』の憧憬、ニイチニのいはゆる flügelbrausende Sehnsucht はドイツ國民の齊しく懷くものである。さうしてこの惱みはやがてまた noumenon の世界の措定として形而上的情調をも取つて來るのである。英語の longing またはフランス語の langueur, soupir, désir などは Sehnsucht の色合の全體を寫し得るものではない。ブートルーは「神祕說の心理」と題する論文のうちで、神祕說に關して「その出發點は精神の定義し難い一の狀態で、ドイツ語の Sehnsucht がこの狀態をかなり善く言表はしてゐる(二)』と云つてゐるが、即ち彼はフランス語のうちに Sehnsucht の意味を表現する語のない

ことを認めてゐる。

「いき」といふ日本語もこの種の民族的色彩の著しい語の一つである。いま假りに同意義の語を歐洲語のうちに索めて見よう。先づ英、獨の兩語でこれに類似するものは殆んど悉くフランス語の借用に基いてゐる。然らばフランス語のうちに「いき」に該當するものを見出すことが出來るであらうか。第一に問題となるのは chic といふ言葉である。この語は英語にもドイツ語にもその儘借用されてゐて、日本では屢々「いき」と譯される。一體、この語の語源に關しては二説ある。一説によれば chicane の略で、裁判沙汰を縺れさせる「繊巧な詭計」を心得てゐるといふやうな意味がもとになつてゐる、他説によれば chic の原形は schick であ

る。即ちschickenから來たドイツ語である。さうしてgeschicktと同じに、諸事に就ての「巧妙」の意味をもつてゐた。その語をフランスが輸入して、次第に趣味に就てのélégantに近接する意味に變へて用ひるやうになつた。今度はこの新しい意味をもつたchicとして、即ちフランス語としてドイツにも逆輸入された。然らば、この語の現在有する意味は如何なる内容をもつてゐるかといふに、決して「いき」ほど限定されたものではない。外延のなほ一層廣いものである。即ち「いき」をも「上品」をも均しく要素として包攝し、「野暮」「下品」などに對して、趣味の「織巧」または「卓越」を表明してゐる。次にcoquetといふ語がある。この語はcoqから來てゐて、一羽の雄雞が數羽の牝雞に取卷か

れてゐることを條件として展開する光景に關するものである。即ち「媚態的」を意味する。この語も英語にもドイツ語にもそのまま用ひられてゐる。ドイツでは十八世紀にcoquetterieに對してFängoreiといふ語が案出されたが一般に通用するに至らなかつた。この特に「フランス的」といはれる語は確かに「いき」の徴表の一つを形成してゐる。しかしなほ他の徴表の加はらざる限り「いき」の意味を生じては來ない。しかのみならず徴表結合の如何によつては「下品」ともなり「甘く」もなる。カルメンがハバネラを歌ひつつドン・ジョゼに媚びる態度はcoquetterieには相違ないが決して「いき」ではない。なほまたフランスにはraffinéといふ語がある。re-affiner即ち「一層精細にする」といふ語から來てゐて、

「洗練」を意味する。英語にもドイツ語にも移つて行つてゐる、さうしてこの語は「いき」の徵表の一をなすものである。しかしながら「いき」の意味を成すにはなほ重要な徵表を缺いてゐる。且つまた或る徵表と結合する場合には「いき」と或る意味で對立してゐる「澁味」となることも出來る。要するに「いき」は歐洲語としては單に類似の語を有するのみで全然同價値の語は見出し得ない。從つて「いき」とは東洋文化の、否、大和民族の特殊の存在樣態の顯著な自己表明の一つであると考へて差支ない。

もとより「いき」と類似の意味を西洋文化のうちに索めて、形式化的抽象によつて何らか共通點を見出すことは決して不可能ではない。しかしながら、それは民族の存在樣態としての文化

存在の理解には適切な方法論的態度ではない。民族的歴史的存在規定をもつた現象を自由に變更して可能の領域に於ていはゆる「イデアチオン」を行つても、それは單にその現象を包含する抽象的の類概念を得るに過ぎない。「文化存在の理解の要諦は事實としての具體性を害ふことなく有の儘の生ける形態に於て把握することである。」ベルクソンは、薔薇の匂を嗅いで過去を回想する場合に、薔薇の匂が與へられてそれによつて過去のことが聯想されるのではない。「過去の回想を薔薇の匂のうちに嗅ぐのであると云つてゐる」。薔薇の匂といふ一定不變のもの、萬人に共通な類概念的のものが現實として存するのではない。內容を異にした個々の匂があるのみである。さうして薔薇の匂とい

ふ一般的なものと回想といふ特殊なものとの聯合によつて體驗を説明するのは、多くの國語に共通なアルファベットの幾字かを並べて或る一定の國語の有する特殊な音を出さうとするやうなものであると云つてゐる。[三]「いき」の形式化的抽象を行つて、西洋文化のうちに存する類似の現象との共通點を求めようとするのもその類である。一體、「いき」の現象の把握に關して方法論的考察をする場合に我々は他でもないuniversaliaの問題に面接してゐる。アンセルムスは類概念を實在であると見る立場に基いて、三位は畢竟一體の神であるといふ正統派の信仰を擁護した。それに對してロスケリヌスは類概念を名目に過ぎずとする唯名論の立場から、父と子と聖靈の三位は三つの獨立した神々

であることを主張して、三神説の誹りを甘受した。我々は「いき」の理解に際して universalia の問題を唯名論の方向に解決する異端者たるの覺悟を要する。卽ち「いき」を單に種概念として取扱つて、それを包括する類概念の抽象的普遍を向觀する「本質直觀」を索めてはならない。意味體驗としての「いき」の理解は具體的な、事實的な、特殊な「存在會得」でなくてはならない。我々は「いき」の essentia を問ふ前に、先づ「いき」の existentia を問ふべきである。一言にして云へば「いき」の研究は「形相的」であつてはならない。「解釋的」であるべき筈である。[四]

然らば、民族的具體の形で體驗される意味としての「いき」は如何なる構造をもつてゐるか。我々は先づ意識現象の名の下に

成立する存在樣態としての「いき」を會得し、次で客◎觀◎的◎表◎現◎を取つた存在樣態としての「いき」の理解に進まなければならぬ。前者を無視し、または前者と後者との考察の順序を顚倒するに於ては「いき」の把握は單に空しい意圖に終るであらう。しかも、たまたま「いき」の闡明が試みられる場合には、おほむねこの誤謬に陷つてゐる。先づ客觀的表現を研究の對象として、その範圍内に於ける一般的特徴を索めるから、客觀的表現に關する限りでさへも「いき」の民族的特殊性の把握に失敗する。また客觀的表現の理解を以て直ちに意識現象の會得と見做すため、意識現象としての「いき」の説明が抽象的、形相的に流れて、歴史的民族的に規定された存在樣態を具體的、解釋的に闡明すること

が出來ないのである。我々はそれと反對に具體的な意識現象から出發しなければならぬ。

註(一) Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Teil III, Von alten und neuen Tafeln.

(二) Boutroux, La psychologie du mysticisme (La nature et l'esprit, 1926, p. 177).

(三) Bergson, Essai sur les données immédiates de la conscience, 20e éd., 1921, p. 124.

(四) 「形相的」および「解釋的」の意義につき、また「本質」と「存在」との關係については左の諸書參照。

Husserl, Ideen zu einer reinen Phänomenologie, 1913, I, S. 4, S. 12.

Heidegger, Sein und Zeit, 1927, I, S. 37f.

Oskar Becker, Mathematische Existenz, 1927, S. 1.

二 「いき」の内包的構造

意識現象の形に於て意味として開示される「いき」の會得の第一の任務として、我々は先づ「いき」の意味內容を形成する徴表を內包的に識別してこの意味を判明ならしめねばならない。次で第二の任務として、類似の諸意味とこの意味との區別を外延的に明かにしてこの意味に明晰を與へることを計らねばならない。かやうに「いき」の內包的構造と外延的構造とを均しく闡明することによつて、我々は意識現象としての「いき」の存在を完全に會得することが出來るのである。

先づ内包的見地にあつて、「いき」の第一の徴表は異性に對する「媚態」である。異性との關係が「いき」の原本的存在を形成してゐることは、「いきごと」が「いろごと」を意味するのでもわかる。「いきな話」といへば異性との交渉に關する話を意味してゐる。なほ「いきな話」とか「いきな事」とかいふうちにはその異性との交渉が尋常の交渉でないことを含んでゐる。近松秋江の「意氣なこと」といふ短篇小説は「女を圍ふ」ことに關してゐる。さうして異性間の尋常ならざる交渉は媚態の皆無を前提としては成立を想像することが出來ない。即ち「いきな事」の必然的制約は何等かの意味の媚態である。然らば媚態とは何であるか。媚態とは、一元的の自己が自己に對して異性を措定し、自己と異性

との間に可能的關係を構成する二元的態度である。さうして「いき」のうちに見られる「なまめかしさ」「つやつぽさ」「色氣」などはすべてこの二元的可能性を基礎とする緊張に外ならない。いはゆる「上品」はこの二元性の缺乏を示してゐる。さうしてこの二元的可能性は媚態の原本的存在規定であつて、異性が完全なる合同を遂げて緊張性を失ふ場合には媚態はおのづから消滅する。媚態は異性の征服を假想的目的とし、目的の實現と共に消滅の運命をもつたものである。永井荷風が「歡樂」のうちで「得ようとして、得た後の女ほど情無いものはない」と云つてゐるのは、異性の雙方において活躍してゐた媚態の自己消滅によつて齎らされた「倦怠、絶望、嫌惡」の情を意味してゐるに相違な

い。それ故に、二元的關係を持續せしむること、卽ち可能性を可能性として擁護することは、媚態の本領であり、從つて「歡樂」の要諦である。しかしながら、媚態の强度は異性間の距離の接近するに從つて減少するものではない。距離の接近は却つて媚態の强度を增す。菊池寛の「不壞の白珠」のうちで「媚態」といふ表題の下に次の描寫がある。『片山氏は……玲子と間隔をあけるやうに、なるべく早足に步かうとした。だが、玲子は、そのスラリと長い脚で……片山氏が、離れようとすればするほど寄り添つて、すれずれに步いた』。媚態の要は、距離を出來得る限り接近せしめつつ、距離の差が極限に達せざることである。可能性としての媚態は實に動的可能性として可能である。アキ

レウスは『そのスラリと長い脚で』無限に龜に近迫するがよい。しかし、ツェノンの逆說を成立せしめることを忘れてはならない。蓋し、媚態とは、その完全なる形に於ては、異性間の二元的動的可能性が可能性の儘に絕對化されたものでなければならない。「繼續された有限性」を繼續する放浪者、「惡い無限性」を喜ぶ惡性者、「無窮に」追跡して仆れないアキレウス、この種の人間だけが本當の媚態を知つてゐるのである。さうして、かやうな媚態が「いき」の基調たる「色つぽさ」を規定してゐる。

「いき」の第二の徵表は「意氣」即ち「意氣地」である。意識現象としての存在樣態である「いき」のうちには江戸文化の道德的理想が鮮かに反映されてゐる。江戸兒の氣槪が契機として含まれ

てゐる。野幕と化物とは箱根より東に住まぬことを「生粋」の江戸兒は誇りとした。「江戸の花」には命をも惜しまない町火消、鳶者は寒中でも白足袋はだし、法被一枚の「男伊達」を尙んだ。「いき」には「江戸の意氣張り」「辰巳の俠骨」がなければならない。「いなせ」「いさみ」「傳法」などに共通な犯す可らざる氣品氣格がなければならない。『野暮は垣根の外がまへ、三千楼の色競べ、意氣地くらべや張競べ』といふやうに、「いき」は媚態でありながらなほ異性に對して一種の反抗を示す强味をもつた意識である。『鉢卷の江戸紫』に『粋なゆかり』を象徵する助六は『若い者、間近く寄つてしやつつらを拜み奉れ、やい』と云つて喧嘩を賣る助六であつた。『映らふ色やくれなゐの薄花櫻』と歌はれた三

浦屋の揚卷も髭の意休に對して『慮外ながら揚卷で御座んす。暗がりで見ても助六さんとお前、取違へてよいものか』といふ思切つた氣慨を示した。『色と意氣地を立てぬいて、氣立が粋で』とはこの事である。かくして高尾も小紫も出た。「いき」のうちには潑剌として武士道の理想が生きてゐる。「武士は食はねど高楊枝」の心がやがて江戸者の「宵越の錢を持たぬ」誇りとなり、更にまた「蹴ころ」「不見轉」を卑しむ凛乎たる意氣となつたのである。『傾城は金でかふものにあらず、意氣地にかゆるものとこころへべし』とは廓の掟であつた。『金銀は卑しきものとて手にも觸れず、假初にも物の直段を知らず、泣言を言はず、まことに公家大名の息女の如し』とは江戸の太夫の讃美であつた。『五

丁町の辱なり、吉原の名折れなり」といふ動機の下に吉原の遊女は『野暮な大盡などは幾度もはねつけ』たのである。『とんと落ちなば名は立たん、どこの女郎衆の下紐を結ぶの神の下心』によつて女郎は心中立をしたのである。理想主義の生んだ「意氣地」によつて媚態が靈化されてゐることが「いき」の特色である。

「いき」の第三の徴表は「諦め」である。運命に對する知見に基いて執着を離脫した無關心である。「いき」は垢拔がしてゐなくてはならぬ。あつさり、すつきり、瀟洒たる心持でなくてはならぬ。この解脫は何によつて生じたのであらうか。異性間の通路として設けられてゐる特殊な社會の存在は戀の實現に關して幻滅の惱みを經驗させる機會を與へ易い。『たまたま逢ふに切れ

よとは、佛姿にあり乍ら、お前は鬼か淸心樣」といふ歎きは十六夜ひとりの歎きではないであらう。魂を打込んだ眞心が幾度か無慘に裏切られ、惱みに惱みを嘗めて鍛へられた心がいつはり易い目的に目をくれなくなるのである。異性に對する淳朴な信賴を失なつてさつぱりと諦むる心は決して無代價で生れたものではない。『思ふ事、叶はねばこそ浮世とは、よく諦めた無理なこと』なのである。その裏面には『情ないは唯うつり氣な、どうでも男は惡性者』といふ煩惱の體驗と、『糸より細き緣ぢやもの、つい切れ易く綻びて』といふ萬法の運命とを藏してゐる。さうしてその上で『人の心は飛鳥川、變るは勤めのならひぢやもの』といふ懐疑的な歸趨と、『わしらがやうな勤めの身で、可

愛と思ふ人もなし、思ふて呉れるお客もまた、廣い世界にないものぢやわいな」といふ厭世的な結論とを掲げてゐるのである。「いき」を若い藝者に見るよりは寧ろ年増の藝者に見出すことの多いのは恐らくこの理由によるものであらう。(11) 要するに「いき」は「浮かみもやらぬ、流れのうき身」といふ「苦界」にその起原をもつてゐる。さうして「いき」のうちの「諦め」從つて「無關心」は、世智辛い、つれない浮世の洗練を經てすつきりと垢拔した心、現實に對する獨斷的な執着を離れた瀟洒として未練のない恬淡無碍の心である。『野暮は揉まれて粋となる』といふのはこの謂に外ならない。婀娜つぽい、かろらかな微笑の裏に、眞摯な熱い涙のほのかな痕跡を見詰めたときに、はじめて「いき」の眞相

を把握し得たのである。「いき」の「諦め」は爛熟頽廢の生んだ氣分であるかも知れない。またその藏する體驗と批判的知見とは個人的に獲得したものであるよりは社會的に繼承したものである場合が多いかも知れない。それはいづれであつてもよい。兎も角も「いき」のうちには運命に對する「諦め」と、「諦め」に基づく恬淡とが否み得ない事實性を示してゐる。さうしてまた、流轉、無常を差別相の形式と見、空無、涅槃を平等相の原理とする佛教の世界觀、惡緣にむかつて諦めを說き、運命に對して靜觀を教へる宗教的人生觀が背景をなして、「いき」のうちのこの契機を強調し且つ純化してゐることは疑ひない。

以上を概括すれば、「いき」の構造は「媚態」と「意氣地」と「諦

め」との三契機を示してゐる。さうして、第一の「媚態」はその基調を構成し、第二の「意氣地」と第三の「諦め」の二つはその民族的、歴史的色彩を規定してゐる。この第二および第三の徴表は第一の徴表たる「媚態」と一見相容れないやうであるが、果して眞に相容れないであらうか。既に述べたやうに、媚態の原本的存在規定は二元的可能性にある。然るに第二の徴表たる「意氣地」は理想主義の齎した心の强味で、媚態の二元的可能性に一層の緊張と一層の持久力とを呈供し、可能性を可能性として終始せしめようとする。即ち「意氣地」は媚態の存在性を强調し、その光澤を增し、その角度を銳くする。媚態の二元的可能性を「意氣地」によつて限定することは、畢竟、自由の擁護を高唱す

るに外ならない。第三の徴表たる「諦め」も決して媚態と相容れないものではない。媚態はその假想的目的を達せざる點に於て、自己に忠實なるものである。それ故に、媚態が目的に對して「諦め」を有することは不合理でないのみならず、却つて媚態そのものの原本的存在性を開示せしむることである。媚態と「諦め」との結合は、自由への歸依が運命によつて强要され、可能性の措定が必然性によつて規定されたことを意味してゐる。即ち、そこには否定による肯定が見られる。要するに、「いき」といふ存在樣態に於て、「媚態」は、武士道の理想主義に基づく「意氣地」と、佛教の非現實性を背景とする「諦め」とによつて、存在完成にまで限定されるのである。それ故に「いき」は媚態の「粋」(六)であ

る。「いき」は安價なる現實の提立を無視し、實生活に大膽なる括弧を施し、超然として中和の空氣を吸ひながら、無目的なまた無關心な自律的遊戯をしてゐる。一言にして云へば、媚態のための媚態である。戀の眞劍と妄執とは、その現實性とその非可能性によつて「いき」の存在に悖る。「いき」は戀の束縛に超越した自由なる浮氣心でなければならぬ。『月の漏るより闇がよい』といふのは戀に迷つた暗がりの心である。『月がよいとの言草』が即ち戀人にとつては腹の立つ『粹な心』である。『粹な浮世を戀ゆゑに野暮にくらすも心から』といふときも、戀の現實的必然性と、「いき」の超越的可能性との對峙が明示されてゐる。『粹と云はれて浮いた同士』が『つひ岡惚の浮氣から』いつしか恬淡酒

脱の心を失つて行つた場合には「またいとしさが彌增して、深く鳴子の野暮らしい」ことを託たねばならない。『蓮の浮氣は一寸惚れ』といふ時は未だ「いき」の領域にゐた。『野暮な事ぢやが比翼紋、離れぬ中』となつた時には既に「いき」の境地を遠く去つてゐる。さうして『意氣なお方につり合ぬ、野暮なやの字の屋敷者』といふ皮肉な嘲笑を甘んじて受けなければならぬ。およそ『胸の煙は瓦焼く竈にまさる』のは『粋な小梅の名にも似ぬ』のである。スタンダアルのいはゆる amour-passion の陶酔はまさしく「いき」からの背離である。「いき」に左袒する者は amour-goût の淡い空氣のうちで蕨を摘んで生きる解脱に達してゐなければならぬ。しかしながら、「いき」はロココ時代に見るやうな『影

に至る迄も一切が薔薇色の給」ではない。「いき」の色彩は恐らく「遠つ昔の伊達姿、白茶苧袴」の白茶色であらう。

要するに「いき」とは、わが國の文化を特色附けてゐる道徳的理想主義と宗教的非現實性との形相因によつて、質料因たる媚態が自己の存在實現を完成したものであると云ふことが出來る。從つて「いき」は無上の權威を恣にし、至大の魅力を振ふのである。「粋な心についたらされて、嘘と知りてもほんまに受けて」といふ言葉はその消息を簡明に語つてゐる。ケレルマンがその著「日本に於ける散歩」のうちで、日本の或る女に就いて「歐羅巴の女が嘗て到達しない愛嬌を以つて彼女は媚を呈した(八)」と云つてゐるのは恐らく「いき」の魅惑を感じたのであらう。我々は

最後にこの豐かな特彩をもつ意識現象としての「いき」、理想性と非現實性とによつて自己の存在を實現する媚態としての「いき」を定義して「垢拔して(諦)、張のある(意氣地)、色つぽさ(媚態)」と云ふことが出來ないであらうか。

註(五)「春色辰巳園」巻之七に『さぞ意氣な年增になるだらうと思ふと、今ツから樂しみだわ』といふ言葉がある。また「春色梅曆」巻之二に『素顏の意氣な中年增』といふこともある。また同書巻之一に『意氣な美しいおかみさんが居ると言ひましたから、それぢやア違ツたかと思つて、猶くはしく聞いたれば、おまはんの年よりおかみさんの方が、年うへのやうだといひますし云々』の言葉があるが、卽ち、ここでは「いき」と形容されてゐる女は、男よりも年上である。一般に「いき」は知見を含むもので、從つて「年の功」を前提としてゐる。「いき」の所有者は『垢のぬけたる苦勞人』でなければならない。

（六）我々が問題を見てゐる地平にあつては、「いき」と「粹」とを同一の意味内容を有するものと考へても差支ないと思ふ。式亭三馬の「浮世風呂」第二編卷之上で、染色に關して、江戸の女と上方の女との間に次の問答がある。江戸女『薄紫といふやうなあんばいで意氣だねえ。』上方女『いつかう粹ぢや。こちや江戸紫なら大好〳〵』。即ち、「いき」と「粹」とはこの場合全然同意義である。染色の問答に續いて、三馬はこの二人の女に江戸語と上方語との巧みな使ひ別けをさせてゐる。のみならず「すつぽん」と「まる」、「から」と「さかい」などのやうな江戸語と上方語との相違に就いて口論をさせてゐる。「いき」と「粹」との相違は、同一内容に對する江戸語と上方語との相違であるらしい。從つて、兩語の發達を時代的に規定することが出來るかも知れない（元祿文學辭典、近松語彙參照）。尤も單に土地や時代の相違のみならず、意識現象には好んで「粹」の語を用ひ、客觀的表現には主として「いき」の語を使ふやうに考へられる場合もある。例へば「春色梅曆」卷之七に出てゐる流行唄に『氣だてが粹で、なりふりまでも意氣』

で』とある。しかし、また同書巻之九に『意氣の情の源』とあるやうに、意識現象に「いき」の語を用ひる場合も多いし、『春色辰巳園』巻之三に『婆も粋な米八』と云つてゐるやうに、客観的表現に「粋」の語を使ふ場合も少なくない。要するに「いき」と「粋」とは意味内容を同じくするものと見て差支ないであらう。また、たとへ一は特に意識現象に、他は專ら客観的表現に用ひられると假定しても、客観的表現とは意識現象の客観化にほかならず、從つて兩者は結局その根底においては同一意味内容をもつてゐることとなる。

（七） Stendhal, De l'amour, livre 1, chapitre I.

（八） Kellermann, Ein Spaziergang in Japan, 1924, S. 256.

三　「いき」の外延的構造

前節において、我々は「いき」の包含する徴表を内包的に辨別して、「いき」の意味を判明ならしめたつもりである。我々はここに、「いき」と「いき」に關係を有する他の諸意味との區別を考察して、外延的に「いき」の意味を明晰ならしめねばならない。「いき」に關係を有する主要な意味は「上品」、「派手」、「澁味」などである。これらはその成立上の存在規定に遡つて區分の原理を索める場合に、おのづから二群に分かれる。「上品」や「派手」が存在樣態として成立する公共圏は、「いき」や「澁味」が存在樣

態として成立する公共圏とは性質を異にしてゐる。さうしてこの二つの公共圏のうち、「上品」および「派手」の屬するものは**人性的一般存在**であり、「いき」および「澁味」の屬するものは**異性的特殊存在**であると斷定しても恐らく誤ではなからう。

　これらの意味は大概みなその反對意味をもつてゐる。「上品」は對立者として「下品」をもつてゐる。「派手」は對立者に「地味」を有する。「いき」の對立者は「野暮」である。たゞ「澁味」だけは判然たる對立者をもつてゐない。普通には「澁味」と「派手」とを對立させて考へるが、「派手」は相手として「地味」をもつてゐる。さて「澁味」といふ言葉は恐らく柿の味から來てゐるのであらう。然るに柿は「澁味」の外になほ「甘味」をもつてゐる。澁柿に對

しては甘柿がある。それ故「澁味」の對立者としては「甘味」を考へても差支ないと信ずる。澁茶、甘茶、澁糟、甘糟、澁皮、甘皮などの反對語の存在もこの對立關係を裏書する。然らばこれらの對立意味はどういふ内容をもつてゐるか。また「いき」と如何なる關係に立つてゐるか。

(一) 上品―下品とは價値判斷に基いた對自性の區別、即ち物自身の品質上の區別である。言葉が表はしてゐるやうに、上品とは品柄の勝れたもの、下品とは品柄の劣つたものを指してゐる。但し、品の意味は一樣ではない。上品、下品とは先づ物品に關する區別であり得る。次で人事にもこの區別が適用される。「上品無寒門、下品無勢族」といふときには上品、下品は人事關

係、特に社會的階級性に關係したものとして見られてゐる。歌麿の「風俗三段娘」は上品之部、中品之部、下品之部の三段に分れてゐるが、當時の婦女風俗を上流、中流、下流の三に分つて描いてゐる。なほ佛教語として品を呉音で讀んで極樂淨土の階級性を表はす場合もあるが、廣義に於ける人事關係と見て差支ない。上品、下品の對立は人事關係に基いて更に人間の趣味そのものの性質を表明するやうになり、上品とは高雅なこと、下品とは下卑たことを意味するやうになる。

然らば「いき」とこれらの意味とは如何なる關係に立つてゐるであらうか。上品は人性的一般存在の公共圏に屬するものとして、媚態とは交渉ないものと考へられる。「春色梅暦」に藤兵衞

の母親に關して『さも上品なるそのいでたち』といふ形容があるが、この母親は既に後家になつてゐるのみならず『歳のころ、五十歳あまりの尼御前』である。さうして、藤兵衞の情婦お由の示す媚態とは絶好の對照をなしてゐる。然るにまた「いき」は、その徵表中に「意氣地」と「諦め」とを有することに基いて、趣味の卓越として理解される。從つて、「いき」と上品との關係は、一方に趣味の卓越といふ意味で有價値的であるといふ共通點を有し、他方に媚態の有無といふ差異點を有するものと考へられる。また、下品はそれ自身媚態と何等關係ないことは上品と同樣であるが、ただ媚態と一定の關係に置かれ易い性質をもつてゐる。それ故に「いき」と下品との關係を考へる場合には、共通

點としては媚態の存在、差異點としては趣味の上下優劣を理解するのが普通である。「いき」が有價値的であるに對して下品は反價値的である。さうしてその場合、屢々、兩者に共通の媚態そのものが趣味の上下によつて異つた樣態を取るものとして思惟される。例へば『意氣にして賤しからず』とか、または『意氣で人柄がよくて、下卑た事と云つたら是計もない』などと云つてゐる場合、「いき」と下品との關係が言表はされてゐる。

「いき」が一方に上品と、他方に下品と、かやうな關係に立つてゐることを考へれば、何故に屢々「いき」が上品と下品との中間者と見做されるかの理由がわかつて來る。一般に上品に或るものを加へて「いき」となり、更に加へて或る程度を越えると下

品になるといふ見方がある。上品と「いき」とは共に有價値的でありながら或るものの有無によつて區別される。その或るものを「いき」は反價値的な下品と共有してゐる。それ故に「いき」は上品と下品との中間者と見られるのである。しかしながら、三者の關係をかやうに直線的に見るのは二次的に起つたことで、存在規定上、原本的ではない。

（二）派手―地味とは對他性の樣態上の區別である。「他に對する自己主張の强度または有無の差である。」派手とは葉が外へ出るのである。「葉出」の義である。地味とは根が地を味ふのである。「地の味」の義である。前者は自己から出て他へ行く存在樣態、後者は自己の素質のうちへ沈む存在樣態である。自己から

出て他へ行くものは華美を好み、花やかに飾るのである。自己のうちへ沈むものは飾りを示すべき相手をもたないから、飾らないのである。豐太閤は自己を朝鮮にまでも主張する性情に基いて、桃山時代の豪華燦爛たる文化を致した。家康は「上を見な」「身の程を知れ」の「五字七字」を祕傳とまで考へたから、家臣の美服を戒め齒簿の儉素を命じた。そこに趣味の相違が現はれてゐる。即ち、派手、地味の對立はそれ自身に於ては何等價値判斷を含んでゐない非價値的のものである。對立の意味は積極的と消極的との差別に存してゐる。

「いき」との關係を云へば、派手は「いき」と同じに他に對して積極的に媚態を示し得る可能性をもつてゐる。「派手な浮名が嬉

しうて』の言葉でもわかる。また『うらはづかしき派手姿も、みなこれ男を思ふより』といふときにも派手と媚態との可能的關係が示されてゐる。しかし、派手の特色たるきらびやかな街ひは「いき」のもつ「諦め」と相容れない。江戸棲の下から加茂川染の襦袢を見せるといふので『派手娘江戸の下より京を見せ』といふ句があるが、調和も統一も考へないで單に華美濃艶を街ふ「派手娘」の心事と、『つやなし結城の五ほんて縞、花色裏のふきさへも、たんとはださぬ』粹者の意中とには著しい隔りがある。それ故に派手は品質の検校が行はれる場合には、往々趣味の下劣が暴露されて下品の極印を押されることがある。地味は原本的に消極的對他關係に立つために「いき」の有する媚態をもち得

ない。その代りに樸素な地味は一種の「さび」を見せて「いき」のうちの「諦め」に通ふ可能性をもつてゐる。地味が品質の檢校を受けて屢々上品の列に加はるのはさびた心の奥床しさによるのである。

（三）意氣—野暮は異性的特殊性の公共圈内に於ける價値判斷に基いた對自性の區別である。もとよりその成立上の存在規定が異性的特殊性である限り、「いき」のうちには異性に對する措定が言表されてゐる。しかし、「いき」が野暮と一對の意味として强調してゐる客觀的内容は、對他性の强度または有無ではなく、對自性に關する價値判斷である。即ち「いき」と野暮との對立にあつては或る特殊な洗練の有無が斷定されてゐるのである。

「いき」は前にも云つたやうに字通りの「意氣」である。「氣象」である。さうして「氣象の精粹」の意味と共に「世態人情に通曉すること」「異性的特殊社會のことに明るいこと」「垢拔してゐること」を意味して來てゐる。野暮は「野夫」の音轉であるといふ。卽ち通人粹客に對して、世態に通じない、人情を解しない野人田夫の意である。それより惹いて「鄙びたこと」「垢拔のしてゐないこと」を意味するやうになつて來た。「春告鳥」のうちに「生質野夫(やぼ)にて世間の事をすこしも知らず、青樓妓院は夢にも見たる事なし。されば通君子の謗りすくなからず」といふ言葉がある。また「英對暖語」のうちに「唄女(はおり)とかいふ意氣なのでないと、お氣には入らないと聞いて居ました。どうして私のやうな、お

やしきの野暮な風で、お氣には入りませんのサ」といふ言葉が
ある。

もとより、「私は野暮です」と云ふときには多くの場合に野暮
であることに對する自負が裏面に言表されてゐる。異性的特殊
性の公共圏内の洗練を經てゐないことに關する誇りが主張され
てゐる。そこには自負に價する何等かのものが存してゐる。「い
き」を好むか、野暮を擇ぶかは趣味の相違である。絕對的な價
値判斷は客觀的には與へられてゐない。しかしながら、文化的
存在規定を內容とする一對の意味が、一は肯定的に言表され、
他は否定的の言葉を冠してゐる場合には、その成立上に於ける
原本性および非原本性に關して斷定を下すことが出來ると共に、

その意味内容の成立した公共圏内に於ける相對的な價値判斷を推知することが出來る。合理、不合理といふ語は理性を標準とする公共圏内で出來た語である。信仰、無信仰は宗教的公共圏を成立規定にもつてゐる。さうして、これらの語はその基礎附けられてゐる公共圏内にあつては明かに價値判斷を擔つてゐる。さて、意氣といひ粹といひいづれも肯定的に云ひ表はされてゐる。それに反して野暮は同義語として、否定的に言表された不意氣と不粹とを有する。我々はこれによつて「いき」が原本的で、次で野暮がその反對意味として發生したことを知り得ると共に、異性的特殊性の公共圏内にあつては「いき」は有價値的として、野暮は反價値的として判斷されることを想像することが出來る。

玄人から見れば素人は不粹である。自分に近接してゐる「町風」は「いき」として許されるが、自分から疎隔してゐる「屋敷風」は不意氣である。うぶな戀も野暮である。不器量な女の厚化粧も野暮である。「不粹なこなさんぢや有るまいし、色里の諸わけをば知らぬ野暮でもあるまいし」といふ場合にも、異性的特殊性の公共圏内に於ける價値判斷の結果として、不粹と野暮とによつて反價値性が示されてゐる。

（四）澁味—甘味は對他性から見た區別で、且つまた、それ自身には何等の價値判斷を含んでゐない。卽ち、對他性が積極的であるか、消極的であるかの區別が言表されてゐるだけである。澁味は消極的對他性を意味してゐる。柿が肉の中に澁味を藏す

るのは鳥に對して自己を保護するのである。栗が澁い内皮をもつてゐるのは昆蟲類に對する防禦である。人間も澁紙で物を包んで水の浸入に備へたり、澁面をして他人との交渉を避けたりする。甘味はその反對に積極的對他性を表はしてゐる。甘へる者と甘へられる者との間には常に積極的な通路が開けてゐる。また、人に取入らうとする者は甘言を提供し、下心ある者は進んで甘茶を飲ませようとする。

對他性上の區別である澁味と甘味とは、それ自身には何等一定の價値判斷を擔つてゐない。價値的意味はその場合その場合の背景によつて生じて來るのである。「しぶかはにまあだいそれた江戸のみづ」の澁皮は反價値的のものである。それに反して、

しぶうるかといふ場合、うるかは味の澁さを賞するものであるから、澁味は有價値的意味を表現してゐる。甘味に就ても、例へば、茶のうちでは玉露に「甘い優美な趣味」があるとか、政よろしきを得れば天が甘露を降らすとか、または快く承諾することを甘諾と云つたりする時には、甘味は有價値的意味をもつてゐる。然るに、「あまつちよ」「甘つたるい物の言ひ方」「甘い文學」などいふ場合には、甘味によつて明かに反價値性が言表されてゐる。

さて、澁味と甘味とが對他性上の消極的または積極的の存在樣態として理解される場合には、兩者は廣義において異性的特殊性の公共圏に屬するものとして考へられる。この公共圏内の

對他的關係の常態は甘味である。『甘えてすねて』とか『甘えるすがた色ふかし』などいふ言葉に表はれてゐる。さうして、澁味は甘味の否定である。荷風は「歡樂」の中で、『其の土地では一口に姐さんで通るかと思ふ年頃の澁いつくりの女』に出逢つてその女が十年前に自分と死なうと約束した小菊といふ藝者であつたことを述べてゐる。この場合、その女のもつてゐた昔の甘味は否定されて澁味になつてゐるのである。澁味は屡々派手の反對意味として取扱はれる。しかしながらそれは澁味の存在性を把握するに妨害をする。派手の反對意味としては地味がある。澁味をも地味をも齊しく派手に對立させることによつて、澁味と地味とを混同する結果を來たす。澁味と地味とは共に消極的

對他性を表はす點に共通點をもつてゐるが、重要なる相違點は、地味が人性的一般性を公共圏として甘味とは始めより何等關係なく成立してゐるに反して、澁味は異性的特殊性を公共圏としての甘味の否定によつて生じたものであるといふ事實である。從つて澁味は地味よりも豐富な過去および現在をもつてゐる。澁味は甘味の否定には相違ないが、その否定は忘却と共に回想を可能とする否定である。逆說のやうであるが、澁味には艷があ る。

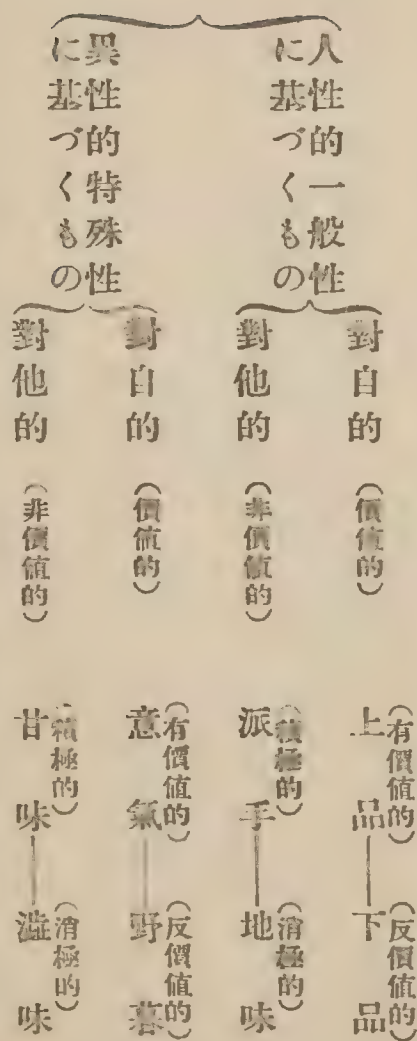
然らば、澁味および甘味は「いき」とは如何なる關係に立つてゐるか。三者とも異性的特殊存在の樣態である。さうして、甘味を常態と考へて、對他的消極性の方向へ移り行くときに、「い

き」を經て澁味に到る路があることに氣附くのである。この意味に於て、甘味と「いき」と澁味とは直線的關係に立つてゐる。さうして「いき」は肯定より否定への進路の中間に位してゐる。[九]獨斷の「甘い」夢が破られて批判的知見に富んだ「いき」が目醒めることは「いき」の內包的構造のところで述べた。また、「いき」が「媚態のための媚態」もしくは「自律的遊戲」の形を取るのは「否定による肯定」として可能であることも言つた。それは甘味から「いき」への推移に就いて語つたに外ならない。然るに、更に否定が優勢を示して極限に近づく時には「いき」は澁味に變ずるのである。荷風の『澁いつくりの女』は甘味から「いき」を經て澁味に行つたに相違ない。歌澤の或るもののうちに味はれる澁味

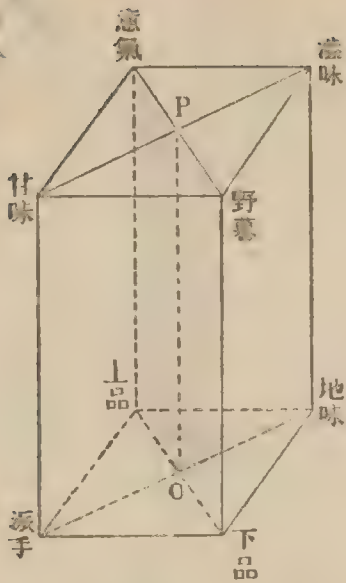
も畢竟、淸元などのうちに存する「いき」の樣態化であらう。辭書「言海」の「しぶし」の條下に「くすみていきなり」と說明してあるが、澁味が「いき」の樣態化であることを認めてゐる譯である。さうしてまた、この直線的關係に於て「いき」が甘味へ逆戾をする場合も考へ得る。卽ち「いき」のうちの「意氣地」や「諦め」が存在を失つて、砂糖のやうな甘つたるい甘味のみが「甘口」な人間の特徴として殘るのである。國貞の女が淸長や歌麿から生れたのはかういふ徑路を取つてゐる。

以上に於て我々は略「いき」の意味を他の主要なる類似意味と區別することが出來たと信ずる。また、これらの類似意味との比較によつて、意味體驗としての「いき」が、單に意味としての

客觀性を有するのみならず、趣味として價値判斷の主體および客體となることが暗示されたと思ふ。その結果として我々は、「いき」を或る趣味體系の一員として他の成員との關係に於て會得することが出來るのである。その關係は即ち左の通である。

人性的一般性に基づくもの	對自的（價値的）	上品（有價値的）——下品（反價値的）
	對他的（非價値的）	派手（積極的）——地味（消極的）
異性的特殊性に基づくもの	對自的（價値的）	意氣（有價値的）——野暮（反價値的）
	對他的（非價値的）	甘味（積極的）——澁味（消極的）

もとより、趣味はその場合その場合には何等かの主觀的價値

判斷を伴つてゐる。しかしその判斷が客觀的に明瞭に主張される場合と、主觀內に止まつて曖昧な形より取らない場合とがある。いま假りに前者を價値的といひ、後者を非價値的といふのである。

なほ、この關係は、左圖のやうに、直六面體の形で表はすことが出來る。この圖に於て、正方形をなす上下の兩面は、玆に取扱ふ趣味樣態の成立規定たる兩公共圈を示す。底面は人性的一般性、上面は異性的特殊性を表はす。八個の趣味を八つの頂點に置く。上

面および底面上にて對角線によつて結付けられた頂點に位置を占むる趣味は相對立する一對を示す。もとより何と何とを一對として考へるかは絕對的には決定されてゐない。上面と底面に於て、正方形の各邊によつて結付けられた頂點(例へば意氣と澁味)、側面の矩形に於て、對角線によつて結付けられた頂點(例へば意氣と派手)、直六面體の側稜によつて結付けられた頂點(例へば意氣と上品)、直六面體の對角線によつて結付けられた頂點(例へば意氣と下品)、これらのものは常に何等かの對立を示してゐる。卽ち、總ての頂點は互ひに對立關係に立つことが出來る。上面と底面に於て、正方形の對角線によつて對立する頂點はそのうちで對立性の最も顯著なものである。その對立の原理とし

て、我々は、各公共圏に於て、對自性と對他性とを考へた。對自性上の對立は價値判斷に基づくもので、對立者は有價値的と反價値的との對照を示した。對他性上の對立は價値とは關係ない對立で、對立者は積極的と消極的とに分れた。六面體では、對自性上の價値的對立と、對他性上の非價値的對立とは、上下の正方形の二對の對角線が六面體を垂直に截ることによつて生ずる二つの互に垂直に交はる矩形によつて表はされてゐる。即ち、上品、意氣、野暮、下品を角頂にもつ矩形は對自性上の對立を示し、派手、甘味、澁味、地味を角頂とする矩形は對他性上の對立を表はしてゐる。いま、底面の正方形の二つの對角線上の交點をOとし、上面の正方形の二つの對角線の交點をPとし、

この二點を結付ける法線ＯＰを引いて見る。この法線ＯＰは對自性的矩形面と對他性的矩形面との相交る直線に外ならないが、この趣味體系内にあつての具體的普遍者を意味してゐる。その内面的發展によつて外圍に特殊の趣味が現はれて來る。さてこの法線ＯＰは對自性的矩形と、對他性的矩形との各々を垂直に二等分してゐる。その結果として出來たＯ、Ｐ、意氣、上品の矩形は有價値性を表はし、Ｏ、Ｐ、野暮、下品の矩形は反價値性を表はす。また、Ｏ、Ｐ、甘味、派手の矩形は積極性、Ｏ、Ｐ、澁味、地味の矩形は消極性を表はしてゐる。

なほこの直六面體は、他の同系統の種々の趣味をその表面または内部の一定點に含有すると考へても差支ないであらう。い

ま、すこし例を擧げて見よう。

「さび」とはO、上品、地味のつくる三角形と、P、意氣、澁味のつくる三角形とを兩端面に有する三角壔の名稱である。わが大和民族の趣味上の特色はこの三角壔が三角壔の形で現勢的に存在する點にある。

「雅」は上品と地味と澁味との作る三角形を底面とし、Oを頂點とする四面體のうちに求むべきものである。

「味」とは甘味と意氣と澁味とのつくる三角形を指していふ。甘味、意氣、澁味が異性的特殊存在の樣態化として直線的關係をもつ如く考へ得る可能性は、この直角三角形の斜邊ならざる二邊上に於て、甘味より意氣を經て澁味に至る運動を考へるこ

とに存してゐる。
「乙」とはこの同じ三角形を底面とし、下品を頂點とする四面體のうちに位置を占めてゐるものであらう。
「きざ」は派手と下品とを結付ける直線上に位してゐる。
「いろつぽさ」即ち coquet は、上面の正方形内に成立するものであるが、底面上に射影を投ずることがある。上面の正方形に於ては、甘味と意氣とを結付けてゐる直線に平行してPを通る直線が正方形の二邊と交はる二點がある。この二つの交點と甘味と意氣とのつくる矩形全體がいろつぽさである。底面上に射影を投ずる場合には、派手と下品とを結付ける直線に平行してOを通る直線が正方形の二邊と交はる二つの交點と、派手と、

下品とがつくる矩形がいろつぽさを表はしてゐる。上品と意氣と下品とを直線的に考へるのは、いろつぽさの射影を底面上に假定した後、上品と意氣と下品の三點を結んで一の三角形を作り、上品から出發して意氣を經て下品へ行く運動を考へることを意味してゐる筈である。影は往々實物よりも暗いものである。

chic とは上品と意氣との二頂點を結付ける直線全體を漠然と指してゐる。

raffiné とは意氣と澁味とを結付ける直線が六面體の底面に向つて垂直に運動し、間もなく靜止した時に、その運動が描いた矩形の名稱である。

要するに、この直六面體の圖式的價値は、他の同系統の趣味

がこの六面體の表面および內部の一定點に配置され得る可能性と函數的關係をもつてゐる。

註(九)「船頭部屋」に「こゝも都の辰巳とて、喜撰は朝茶の梅干に、榮代團子の角とれて、澁いも甘いもかみわけた」といふ言葉があるやうに、「いき」卽ち粹の味は澁いのである。さうして、自然界に於ける關係の如何は別として、意識の世界にあつては、酸味は甘味と澁味との中間にあるのである。また澁味は、自然界にあつては不熟の味である場合が多いが、精神界にあつては屢々圓熟した趣味である。廣義の擬古主義が尙古的樣式の古拙性を尊ぶ理由もそこにある。澁味に關して、正、反、合の形式をとつて辨證法が行はれてゐるとも考へられる。「鶯の聲まだ澁く聞ゆなり、すだちの小野の春の曙」といふときの澁味は、澁滯の意で第一段たる「正」の段階を示してゐる。それに對して甘味は第二段たる「反」の段階を形成する。さうして「無地表、裏模樣」の澁味、卽ち趣味としての澁味は、甘味を止揚したもので、第三段たる「合」の段階を表はしてゐる。

四　「いき」の自然的表現

今迄は意識現象としての「いき」を考察して來た。今度は客觀的表現の形を取つた「いき」を、理解さるべき存在樣態と見て行かねばならぬ。意味としての「いき」の把握は、後者を前者の上に基礎附け、同時に全體の構造を會得する可能性に懸つてゐる。さて「いき」の客觀的表現は、自然形式としての表現、即ち自然的表現と、藝術形式としての表現、即ち藝術的表現との二つに區別することが出來る。この兩表現形式が果して截然たる區別を許すかの問題、即ち自然形式とは畢竟藝術形式に外ならない

のではないかといふ問題は極めて興味ある問題であるが、今はその問題には觸れずに、單に便宜上、通俗の考へ方に從つて自然形式と藝術形式との二つに分けて見る。先づ自然形式としての表現に就て考へて見よう。自然形式と云へば、いはゆる「象徵的感情移入」の形で自然界に自然象徵を見る場合、例へば柳や小雨を「いき」と感ずる如き場合をも意味し得るが、茲では特に「本來的感情移入」の範圍に屬する身體的發表を自然形式と考へて置く。

身體的發表としての「いき」の自然形式は、聽覺としては先づ言葉づかひ、即ちものの言振りに表はれる。『男へ對しそのものいひは、あまえずして色氣あり』とか『言の葉草も野暮ならぬ』

とかいふ場合がそれであるが、この種の「いき」は普通は一語の發音の仕方、語尾の抑揚などに特色をもつて來る。卽ち、一語を普通よりも稍長く引いて發音し、然る後、急に抑揚を附けて言ひ切ることは言葉遣としての「いき」の基礎をなしてゐる。この際、長く引いて發音した部分と、急に言ひ切つた部分とに、言葉のリズムの上の二元的對立が存在し、且つ、この二元的對立が「いき」のうちの媚態の二元性の客觀的表現と解される。音聲としては、甲走つた最高音よりも、稍さびの加はつた次高音の方が「いき」である。さうして、言葉のリズムの二元的對立が次高音によつて構成された場合に、「いき」の質料因と形相因とが完全に客觀化されるのである。しかし、身體的發表としての

「いき」の表現の自然形式は視覺において最も明瞭な且つ多樣な形で見られる（一）。

視覺に關する自然形式としての表現とは、姿勢、身振その他を含めた廣義の表情と、その表情の支持者たる基體とを指して云ふのである。先づ、全身に關しては、姿勢を輕く崩すことが「いき」の表現である。鳥居清長の繪には男姿、女姿、立姿、居姿、後姿、前向、横向などあらゆる意味に於て、またあらゆるニュアンスに於て、この表情が驚くべき感受性をもつて捉へてある。「いき」の質料因たる二元性としての媚態は、姿體の一元的平衡を破ることによつて、異性へ向ふ能動性および異性を迎ふる受動性を表現する。しかし「いき」の形相因たる非現實的理

想性は、一元的平衡の破却に抑制と節度とを加へて、放縱なる二元性の措定を妨止する。『白楊の枝の上で體をゆすぶる』セイレネスの妖態や『サチロス仲間に氣に入る』バックス祭尼の狂態、即ち腰部を左右に振つて現實の露骨のうちに演ずる西洋流の媚態は、「いき」とは極めて緣遠い。「いき」は異性への方向をほのかに暗示するものである。姿勢の相稱性が打破せらるる場合に、中央の垂直線が、曲線への推移に於て、非現實的理想主義を自覺することが、「いき」の表現としては重要なことである。

なほ、全身に關して「いき」の表現と見られるのはうすものを身に纏ふことである。『明石からほのぼのとすく緋縮緬』といふ句があるが、明石縮を着た女の緋の襦袢が透いて見えることを

云つてゐる。うすもののモティーフは屢々浮世繪にも見られる。さうしてこの場合、「いき」の質料因と形相因との關係が、うすものの透かしによる異性への通路開放と、うすものの覆ひによる通路封鎖として表現されてゐる。メディチのヴェヌスは裸體に加へた兩手の位置によつて特に媚態を言表してゐるが、言表の仕方が餘りにあからさまに過ぎて「いき」とは云へない。また、巴里のルヴューに見る裸體が「いき」に對して何等の關心をももつてゐないことは云ふ迄もない。

「いき」な姿としては湯上り姿もある。裸體を回想として近接の過去にもち、あつさりした浴衣を無造作に着てゐるところに、媚態とその形相因とが表現を完うしてゐる。「いつも立寄る湯歸

りの、姿も粋な」とは「春色辰巳園」の米八だけに限つたことではない。「垢拔」した湯上り姿は浮世繪にも多い畫面である。春信も湯上り姿を描いた。それのみならず既に紅繪時代に於てさへ奥村政信や鳥居清滿などによつて畫かれてゐることを思へば、いかに特殊の價値をもつてゐるかがわかる。歌麿も「婦女相學十躰」の一つとして浴後の女を描くことを忘れなかつた。然るに西洋の繪畫では、湯に入つてゐる女の裸體姿は往々あるに拘らず、湯上り姿は殆んど見出すことが出來ない。

表情の支持者たる基體に就ていへば、姿が細つそりして柳腰であることが、「いき」の客觀的表現の一と考へ得る。この點に就て殆んど狂信的な信念を聲明してゐるのは歌麿である。また、

文化文政の美人の典型も元祿美人に對して特にこの點を主張した。「浮世風呂」に「細くて、お綺麗で、意氣で」といふ形容詞の一聯がある。「いき」の形相因は非現實的理想性である。一般に非現實性、理想性を客觀的に表現しようとすれば、勢ひ細長い形を取つて來る。細長い形狀は肉の衰へを示すと共に靈の力を語る。精神自體を表現しようとしたグレコは細長い繪ばかり描いた。ゴシックの彫刻も細長いことを特徴としてゐる。我々の想像する幽靈も常に細長い形をもつてゐる。「いき」が靈化された媚態である限り、「いき」な姿は細つそりしてゐなくてはならぬ。

以上は全身に關する「いき」であつたが、なほ顏面に關しても、

基體としての顏面と、顏面の表情との二方面に「いき」が表現される。基體としての顏面、卽ち顏面の構造の上からは、一般的に云へば丸顏よりも細おもての方が「いき」に適合してゐる。「當世顏は少し丸く」と西鶴が言つた元祿の理想の豐麗な丸顏に對して、文化文政が細面の瀟洒を善しとしたことはそれを證してゐる。さうして、その理由が、姿全體の場合と同樣の根據に立つてゐるのは云ふ迄もない。

顏面の表情が「いき」なるためには、眼と口と頰とに弛緩と緊張とを要する。これも全身の姿勢に輕微な平衡破却が必要であつたのと同じ理由から理解出來る。眼に就ては、流眄が媚態の普通の表現である。流眄、卽ち、流し目とは瞳の運動によつて、

媚を異性にむかつて流し遣ることである。その樣態化としては横目、上目、伏目がある。側面に異性を置いて横目を送るのも媚であり、下を向いて上目ごしに正面の異性を見るのも媚である。伏目もまた異性に對して色氣ある恥しさを暗示する點で媚の手段に用ひられる。これらのすべてに共通するところは、異性への運動を示すために、眼の平衡を破つて常態を崩すことである。しかし、單に「色目」だけでは未だ「いき」ではない。「いき」であるためには、なほ眼が過去の潤ひを想起させるだけの一種の光澤を帶び、瞳はかろらかな諦めと凛乎とした張りとを無言のうちに有力に語つてゐなければならぬ。口は、異性間の通路としての現實性を具備してゐることと、運動に就て大なる可能

性をもつてゐることとに基いて、「いき」の表現たる弛緩と緊張とを極めて明瞭な形で示し得るものである。「いき」の無目的な目的は唇の微動のリズムに客觀化される。さうして口紅は唇の重要性に印を押してゐる。頰は、微笑の音階を司つてゐる點で、表情上重要なものである。微笑としての「いき」は快活な長音階よりは寧ろ稍悲調を帶びた短音階を擇ぶのが普通である。西鶴は頰の色の『薄花櫻』であることを重要視してゐるが、「いき」な頰は吉井勇が『うつくしき女なれども小夜子はも凄艶なれば秋にたとへむ』と云つてゐるやうな秋の色を帶びる傾向をもつてゐる。要するに顏面に於ける「いき」の表現は、片目を塞いだり、口部を突出させたり、『雙頰でジャズを演奏する』などの西洋流

の野暮さと絶縁することを要件としてゐる。

なほ一般に顔の粧ひに關しては、薄化粧が「いき」の表現と考へられる。江戸時代には京阪の女は濃艶な厚化粧を施したが、江戸ではそれを野暮と卑しんだ。江戸の遊女や藝者が「婀娜」と云つて貴んだのも薄化粧のことである。「あらひ粉にて磨きあげたる貌へ、仙女香をすりこみし薄化粧は、ことさらに奥ゆかし」と春水も云つてゐる。また西澤李叟は江戸の化粧に關して「上方の如く白粉べたべたと塗る事なく、至つて薄く目立たぬをよしとす、元來女は男めきたる氣性ある所の故なるべし」と云つてゐる。「いき」の質料因と形相因とが、化粧を施すといふ媚態の言表と、その化粧を暗示に止めるといふ理想性の措定とに表

はれてゐる。

髪は略式のものが「いき」を表現する。文化文政には正式な髪は丸髷と島田髷とであつた。且つ島田髷としては殆んど文金高髷に限られた。これに反して、「いき」と見られた結振りは銀杏髷、楽屋結など略式の髪か、さもなくば島田でも潰し島田、投げ島田など正形の崩れたものであつた。また特に粋を標榜してゐた深川の辰巳風俗としては、油を用ひない水髪が喜ばれた。『後ろを引詰め、たぼは上の方へあげて水髪にふつくりと少し出し』た姿は『他所へ出してもあたま許りで辰巳仕入と見えたり』と「船頭深話」は云つてゐる。正式な平衡を破つて、髪の形を崩すところに異性へ向つて動く二元的「媚態」が表はれて来る。ま

たその崩し方が輕妙である點に「垢拔」が表現される。「結ひそそくれしおくれ髮」や『ゆふべほつるる鬢の毛』がもつ「いき」も同じ理由から來てゐる。然るにメリサンドが長い髮を窓外のペレアスに投げかける所作には「いき」なところは少しもない。また一般にブロンドの髮のけばけばしい黃金色よりは、黑髮のみどりの方が「いき」の表現に適合性をもつてゐる。

なほ「いき」なものとしては拔き衣紋が江戸時代から屋敷方以外で一般に流行した。襟足を見せるところに媚態がある。喜田川守貞の「近世風俗志」に『首筋に白粉ぬること一本足と號つて、際立たす』といひ、また特に遊女、町藝者の白粉に就て『頸は極て濃粧す』と云つてゐる。さうして首筋の濃粧は主として拔き

衣紋の媚態を強調するためであつた。この拔き衣紋が「いき」の表現となる理由は、衣紋の平衡を輕く崩し、異性に對して肌への通路をほのかに暗示する點に存してゐる。また、西洋のデコルテのやうに、肩から胸部と背部との一帶を露出する野暮に陷らないところに、拔き衣紋の「いき」としての味があるのである。

左褄を取ることも「いき」の表現である。『歩く拍子に紅のはつちと淺黄縮緬の下帶がひらりひらりと見へ』とか『肌の雪と白き浴衣の間にちらつく緋縮緬の湯もじを蹴出すうつくしさ』とかは確かに「いき」の條件に適つてゐるに相違ない。「春告鳥」の中で『入り來る婀娜者』は『褄をとつて白き足を見せ』てゐる。浮世繪師も種々の方法によつて脛を露出させてゐる。さうして、お

よそ裾さばきのもつ媚態をほのかな形で象徴化したものが即ち左褄である。西洋近來の流行が、一方には裾を短くして殆んど膝まで出し、他方には肉色の靴下をはいて錯覺の效果を豫期してゐるのに比して、『ちよいと手がるく褄をとり』といふのは、遙かに媚態として纖巧を示してゐる。

素足もまた「いき」の表現となる場合がある。『素足も、野暮な足袋はしき、寒さもつらや』と云ひながら、江戸藝者は冬も素足を習とした。粋者の間にはそれを眞似て足袋を履かない者も多かつたといふ。着物に包んだ全身に對して足だけを露出させるのは確かに媚態の二元性を表はしてゐる。しかし、この着物と素足との關係は、全身を裸にして足だけに靴下または靴を履

く西洋風の露骨さと反對の方向を採つてゐる。そこにまた素足の「いき」たる所以がある。

　手は媚態と深い關係をもつてゐる。「いき」の無關心な遊戲が男を魅惑する「手管」は單に「手附」に存する場合も決して少なくない。「いき」な手附は手を輕く反らせることや曲げることのニュアンスのうちに見られる。歌麿の繪のうちには全體の重心が手一つに置かれてゐるのがある。しかし、更に一歩を進めて、手は顏に次いで、個人の性格を表はし、過去の體驗を語るものである。我々はロダンが何故に屢々手だけを作つたかを考へて見なければならぬ。手判斷は決して無意味なものではない。指先まで響いてゐる餘韻によつて魂そのものを判斷するのは不可

能ではない。さうして、手が「いき」の表現となり得る可能性も畢竟この一點に懸つてゐる。

以上、「いき」の身體的發表（一二）を、特にその視覺的發表を、全身、顔面、頭部、頸、脛、足、手に就て考察した。およそ意識現象としての「いき」は、異性に對する二元的措定としての媚態が、理想主義的非現實性によつて完成されたものであつた。その客觀的表現である自然形式の要點は、一元的平衡を輕妙に打破して二元性を暗示するといふ形を採るものとして闡明された。さうして、平衡を打破して二元性を措定する點に「いき」の質料因たる媚態が表現され、打破の仕方のもつ性格に形相因たる理想主義的非現實性が認められた。

注(一〇) この問題に關しては Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 1914, I, S. 74ff. および Volkelt, System der Aesthetik, 1925, III, S. 3f. 參照。

(一一) 味覺、嗅覺、觸覺に關する「いき」は、「いき」の構造を理解するために相當の重要性をもつてゐる。味覺としての「いき」に就ては次のことが云へる。第一に、「いき」な味とは、味覺が味覺だけで獨立したやうな單純なものではない。米八が「春色惠の花」のうちで『そんな色氣のないものをたべて』と貶した「附燒團子」は味覺の效果を殆んど味覺だけに限つてゐる。「いき」な味とは、味覺の上に、例へば「きのめ」や柚の嗅覺や、山椒や山葵の觸覺のやうなものの加はつた、刺戟の強い、複雑なものである。第二の點として、「いき」な味は、濃厚なものではない。淡白なものである。味覺としての「いき」は「けもの店(たな)の山鯨」よりも「永代の白魚」の方向に、「あなごの天麩羅」よりも「目川の田樂」の方向に求めて行かなければならない。要するに「いき」な味とは、味覺のほかに嗅覺や觸覺も共に働いて有機性に强い刺戟を與へるもの、しかも、あつさりした淡白

なものである。しかしながら、味覺、嗅覺、觸覺などは身體的發表として「いき」の表現となるのではない。「象徴的感情移入」によつて「いき」の自然象徴が現出されるに過ぎない。身體的發表としての「いき」の自然形式は、聽覺と視覺に關するものと考へて差支ないであらう。さうして視覺に關してはアリストテレスが「形而上學」の劈頭に云つてゐる言葉がここにも妥當する。曰く『この感覺は他の感覺よりも我々にものを最もよく認識させ、また多くの差異を示す』(Aristoteles, Metaphysica, A 1, 980a)。

（一二）「いき」の身體的發表はおのづから舞踊へ移つて行く。その推移には何等の作爲も無理もない。舞踊となつたときに初めて藝術と名付けて、身振と舞踊との間に境界を立てることに却つて作爲と無理とがある。アルベール・メーボンはその書「日本の演劇」のうちで、日本の藝者が『裝飾的および緩漫的身振に巧妙である』ことを語つた後に、日本の舞踊に關して次のやうに云つてゐる。『身振によつて思想および感情を飜譯することに就ては日本派のもつてゐる知識は無盡藏である。……足と脛とは拍子

の主調を明かにし且つ保つ役をする。軀幹、肩、頸、首、腕、手、指は心的表現の道具である』(Albert Maybon, Le théâtre japonais, 1925, pp. 75—76)。我々はいま便宜上、「いき」の身體的發表を自然形式と見て、舞踊から離して取扱つた。しかし、なほこの上に舞踊のうちにあらはれてゐる「いき」の藝術形式を考察することは、恐らく「いき」の自然形式の考察を繰返へすことに終るか、またはそれに幾少の變更を加へるに止まるであらう。

五　「いき」の藝術的表現

「いき」の藝術形式の考察に移らなければならぬ。「いき」の表現と藝術との關係は、客觀的藝術と主觀的藝術とによつて表現の仕方に著しい差異がある。およそ藝術は、表現の手段によつて空間藝術と時間藝術とに分け得る外に、表現の對象によつて主觀的藝術と客觀的藝術とに分け得る。藝術が客觀的であるといふのは、藝術の内容が具體的表象そのものに規定される場合である。主觀的であるとは、具體的表象に規定されず、藝術の形成原理が自由に抽象的に作動する場合である。繪畫、彫刻、

詩は前者に屬し、模樣、建築、音樂は後者に屬する。前者は模倣藝術と呼ばれ、後者は自由藝術と呼ばれることもある。さて、客觀的藝術にあつては、意識現象としての「いき」、または客觀的表現の自然形式としての「いき」が、具體的な形の儘で藝術の內容を形成して來る。即ち、繪畫および彫刻は「いき」の表現の自然形式をそのまま內容として表出することが出來る。畫にいき」な身振または表情を述べた時に、屢々浮世繪の例を引くことが出來たのはそのためである。また廣義の詩、即ち文學的生產一般は「いき」の表情、身振を描寫し得る外に、意識現象としての「いき」を描寫することが出來る。畫に意識現象としての「いき」の闡明に際して、文學上の例に據ることの出來た理由はそ

こにある。しかしながら、客觀的藝術がかやうに「いき」を内容として取扱ふ可能性を有することは、純粹なる藝術形式としての「いき」の完全なる成立には妨害をする。既に内容として具體的な「いき」を取扱つてゐるから、「いき」を藝術形式として客觀化することには左程の關心と要求とを感じないのである。もとより、客觀的、主觀的の別は必ずしも嚴密には立てられない寧ろ便宜上の區別であるから、いはゆる客觀的藝術にあつても「いき」の藝術形式が形成原理として全然存在しないことはない。例へば、繪畫に就ては輪廓本位の線畫であること、色彩が濃厚でないこと、構圖の煩雜でないことなどが「いき」の表現に適合する形式上の條件となり得る。また、詩、即ち文學的生產にあ

つては、特に狹義の詩のうちに、リズムの性質に於て、「いき」の藝術形式を索め得ないことはない。俳句のリズムと都々逸のリズムとが、「いき」の表現に對して如何なる關係を有するかは問題として考察することが出來る。しかし、いはゆる客觀的藝術にあつては、「いき」の藝術形式は必ずしも鮮明な一義的な形をもつては表はれてゐない。それに反して、主觀的藝術は具體的な「いき」を内容として取扱ふ可能性を多くもたないために、抽象的な形式そのものに表現の全責任を托し、その結果、「いき」の藝術形式は却つて鮮かな形をもつて表はれて來るのである。從つて「いき」の表現の藝術形式は主として主觀的藝術、即ち自由藝術の形成原理のうちに索めなければならぬ。

自由藝術として第一に模樣は「いき」の表現と重大な關係をもつてゐる。然らば、模樣としての「いき」の客觀化は如何なる形を取つてゐるか。先づ何等か「媚態」の二元性が表はされてゐなければならぬ。またその二元性は「意氣地」と「諦め」の客觀化として一定の性格を備へて表現されてゐることを要する。さて、幾何學的圖形としては、平行線ほど二元性を善く表はしてゐるものはない。永遠に動きつつ永遠に交はらざる平行線は、二元性の最も純粹なる視覺的客觀化である。模樣として縞が「いき」と看做されるのは決して偶然ではない。「昔々物語」によれば、昔は普通の女が縫箔の小袖を着るに對して、遊女が縞物を着たといふ。天明に至つて武家に縞物着用が公許されてゐる。さう

して、「文化文政の遊士通客は縞縮緬を最も好んだ。「春告鳥」は『主女に對する客人のいで立ち』を敍して『上著は媚茶の……縞。の南部縮緬、羽織は唐棧の……ごまがら縞、……その外持物懷中もの、これに準じて意氣なることと、知りたまふべし』と云つてゐる。また「春色梅曆」では丹次郎を尋ねて來る米八の衣裳に就て『上田太織の鼠の棒縞、黑の小柳に紫の山まゆ縞の縮緬を鯨帶とし』と書いてある。然らば如何なる種類の縞が特に「いき」であらうか。

先づ、横縞よりも縱縞の方が「いき」であると云へる。着物の縞柄としては寶曆頃までは横縞よりなかつた。縞のことを織筋と云つたが、織筋は横を意味してゐた。「熨斗目」の腰に織り出

してある横縞や、「取染」の横筋はいづれも實暦前の趣味である。然るに實暦、明和頃から縦縞が流行し出して、文化文政には縦縞のみが專ら用ひられるやうになつた。縦縞は文化文政の「いき」な趣味を表はしてゐる。然らば何故、横縞よりも縦縞の方が「いき」であるのか。その理由の一つとしては、横縞よりも縦縞の方が平行線を平行線として容易に知覺させるといふことがあるであらう。兩眼の位置は左右に、水平に並んでゐるから、矢張り左右に、水平に平行關係の基礎の存するもの、即ち左右に並んで垂直に走る縦縞の方が容易に平行線として知覺される。平行關係の基礎が上下に、垂直に存して水平に走る横縞を、平行線として知覺するには兩眼は多少の努力を要する。換言すれ

ば、兩眼の位置に基いて、水平は一般に事物の離合關係を明瞭に表はすものである。從つて、縱縞にあつては二線の乖離的對立が明晰に意識され、橫縞にあつては一線の繼起的連續が判明に意識されるのである。即ち縱縞の方が二元性の把握に適合した性質をもつてゐる。なほまた、他の理由としては、重力の關係もあるに相違ない。橫縞には重力に抗して靜止する地層の重味がある。縱縞には重力と共に落下する小雨や「柳條」の輕味がある。またそれに關聯して、橫縞は左右に延びて場面の幅を廣く太く見せ、縱縞は上下に走つて場面を細長く見せる。要するに、橫縞よりも縱縞の方が「いき」であるのは、平行線としての二元性が一層明瞭に表はれてゐるためと、輕巧精粹の味が一層

多く出てゐるためであらう。尤も、横縞が特に「いき」と感ぜられる場合もないことはない。しかしそれは種々特殊な制約の下に於てである。第一に、さういふ場合は、縦縞と相對的關係をもつてゐる。卽ち、縱縞にくくりを附けてゐるやうなときに、横縞は特に「いき」と感ぜられる。例へば縱縞の着物に對して横縞の帶を用ひるとか、下駄の木目または塗り方に縱縞が表はれてゐるとき緒に横縞を用ひるとかいふやうな場合である。第二に、場面全體の形狀と相對的關係をもつてゐる。例へば、すらりとした姿の女が横縞の着物を着たやうな場合、その横縞は特に「いき」である。およそ横縞は場面を廣く太く見せるから、肥つた女は横縞の着物を着るに堪へない。それに反して、すらり

と細い女には横縞の着物もよく似合うのである。しかし横縞そのものが縱縞より「いき」であるのではない。全身の基體に於て既に「いき」の特徴をもつた人間が、横縞に背景を提供するときに初めて、横縞が特に「いき」となるのである。第三に、感覺および感情の耐時性と關係してゐる。即ち、縱縞が感覺および感情にとつて餘りに陳腐なものとなつてしまつた場合、換言すれば感覺および感情が縱縞に對して鈍痲した場合に、横縞が清新な味をもつて特に「いき」と感ぜられることが可能である。最近、流行界に於ける横縞の復興が、横縞のうちに特に「いき」の性質を見させる傾向をもつてゐるのは、主としてこの理由に基いてゐる。縱縞と横縞との「いき」に對する關係を考察するためには、

これら種々の特殊な制約を全く離れて、兩者の縞模樣としての絶對價値に就て判斷がなされなければならない。なほ、縱縞のうちでは萬筋、千筋の如く細密を極めたものや、子持縞、やたら縞の如く筋の大小廣狹に餘り變化の多いものは、平行線としての二元性が明瞭を缺くために「いき」の效果を十分に奏しない。「いき」であるためには、縞が適宜の荒さと單純さとを備へて、二元性が明晰に把握されることが肝要である。

垂直の平行線と水平の平行線とが結合した場合に、模樣として縱橫縞が生じて來る。縱橫縞は概して縱縞よりも橫縞よりも「いき」でない。平行線の把握が容易の度を減じたからである。縱橫縞のうちでも縞の荒いいはゆる碁盤縞は「いき」の表現であ

り得ることがある。しかしそのためには、我々の眼が水平の平行線の障碍を苦にしないで、垂直の平行線の二元性をひとむきに追ふことが必要である。碁盤縞がそのまま左右いづれへか回轉して、垂直線と四十五度の角をなして靜止した場合、即ち、垂直の平行線と水平の平行線とが垂直性および水平性を失つて共に斜に平行線の二系統を形成する場合、碁盤縞はその具有してゐた「いき」を失なふのを常とする。何故ならば、眼は最早、平行線の二元性を停滯なく追求することが出來ないで、正面より直視する限りは、系統を異にする二樣の平行線の交點のみを注視するやうになるからである。なほ、正方形の碁盤縞が長方形に變じた場合は格子縞となる。格子縞はその細長さによつて

屢々碁盤縞よりも「いき」である。

縞の或る部分をかすり取る場合に、かすり取られた部分が縞に對して比較的微小なるときは、縞筋にかすりを交へた形となり、比較的强大なるときは、いはゆる絣を生ずる。この種の模様が「いき」に對する關係は、抹殺を免れた縞の部分的存在が如何なる程度で平行線の無限的二元性を暗示し得るかに歸する。

縞模様のうちでも放射狀に一點に集中した縞は「いき」ではない。例へば轆轤に集中する傘の骨、要に向つて走る扇の骨、中心を有する蜘蛛の巢、光を四方へ射出する旭日などから暗示を得た縞模様は「いき」の表現とはならない。「いき」を現はすには無關心性、無目的性が視覺上にあらはれてゐなければならぬ。

放射狀の縞は中心點に集まつて目的を達して了つてゐる。それ故に「いき」とは感ぜられない。もしこの種の縞が「いき」と感ぜられるときがあるとすれば、放射性が覆はれて平行線であるかのごとき錯覺を伴なう場合である。

　模樣が平行線としての縞から遠ざかるに從つて、次第に「いき」からも遠ざかる。枡、目結、雷、源氏香圖などの模樣は平行線として知覺されることが必ずしも不可能でない。殊に縱に連繫した場合がさうである。從つてまた「いき」である可能性をもつてゐる。然るに、籠目、麻葉、鱗などの模樣は三角形によつて成立するために「いき」からは遠ざかつて行く。なほ一般に複雜な模樣は「いき」でない。龜甲模樣は三對の平行線の組合せ

として六角形を示してゐるが、「いき」であるには煩雜に過ぎる。萬字は垂直線と水平線との結合した十字形の先端が直角狀に屈折してゐるので複雜な感を與へる。從つて模樣として萬字繋は「いき」ではない。亞字模樣に至つては益々複雜である。亞字は支那太古の官服の模樣として『取臣民背惡向善、亦取合離之義去就之義』と云はれてゐるが、勸善懲惡や合離去就が餘り執拗に象徵化され過ぎてゐる。直角的屈折を六回までもして『兩己相背』いてゐる亞字には、瀟洒なところは微塵もない。亞字模樣は支那趣味の惡い方面を代表して、「いき」とは正反對のものである。

次に一般に曲線を有する模樣は、すつきりした「いき」の表現

とはならないのが普通である。格子縞に曲線が螺旋狀に絡付けられた場合、格子縞は「いき」の多くを失なつて了ふ。縱縞が全體に波狀曲線になつてゐる場合も「いき」を見出すことは稀である。直線から成る割菱模樣が曲線化して花菱模樣に變ずるとき、模樣は「派手」にはなるが「いき」は跡形もなくなる。扇紋は疊扇として直線のみで成立してゐる間は「いき」をもち得ないことはないが、開扇として弧を描くと同時に「いき」は薫をさへも留めない。また、奈良朝以前から見られる唐草模樣は蕨手に卷曲した線を有するため、天平時代の唐花模樣も大體曲線から成立してゐるため、「いき」とは甚だ緣遠いものである。藤原時代の輪違模樣、桃山から元祿へかけて流行した丸盡し模樣なども同樣

に曲線であるために「いき」の條件に適合しない。一體、曲線は視線の運動に合致してゐるため、把握が輕易で、眼に快感を與へるものとされてゐる。またこの理由に基いて、波狀線の絶對美を説く者もある。しかし、曲線は、すつきりした、意氣地ある「いき」の表現には適しない。『すべての溫いもの、すべての愛は圓か楕圓かの形をもち、螺旋狀その他の曲線を描いて行く。冷いもの、無關心なもののみが直線で稜をもつ。兵隊を縱列に配置しないで環狀に組立てたならば、鬪爭をしないで舞蹈をするであらう（二三）』と云つた者がある。しかし、「いき」のうちには『慮外ながら揚卷で御座んす』といふ、曲線では表はせない峻嚴なところがある。冷い無關心がある。「いき」の藝術形式がいはゆ

る「美的小」[二四]と異つた方向に赴くものであることはこれによつてもおのづから明白である。

なほ幾何學的模樣に對して繪畫的模樣なるものは決して「いき」ではない。『金銀にて蝶々を縫ひし野幕なる半襟をかけ』と「春告鳥」にもある。三筋の糸を垂直に場面の上から下まで描き、その側に三筋の柳の枝を垂らし、糸の下部に三味線の撥を添へ、柳の枝には櫻の花を三つ許り交へた模樣を見たことがある。描かれた内容自身から、また平行線の應用から推して「いき」な模樣でありさうであるが、實際の印象は何等「いき」なところのない極めて上品なものであつた。繪畫的模樣はその性質上、二元性をすつきりと言表はすといふ可能性を、幾何學的模樣ほどに

はもつてゐない。繪畫的模樣が模樣として「いき」であり得ない理由はその點に存してゐる。光琳模樣、光悅模樣などが「いき」でない譯も主としてこの點によつてゐる。「いき」が模樣として客觀化されるのは幾何學的模樣のうちに於てである。また幾何學的模樣が眞の意味の模樣である。卽ち、現實界の具體的表象に規定されないで、自由に形式を創造する自由藝術の意味は、模樣としては、幾何學的模樣にのみ存してゐる。

　模樣の形式は形狀の外になほ色彩の方面をもつてゐる。碁盤縞が市松模樣となるのは碁盤の目が二種の異つた色彩によつて交互に充塡されるからである。然らば模樣のもつ色彩は如何なる場合に「いき」であるか。先づ、西鶴のいはゆる「十二色のた

たみ帶」、だんだら染、友禪染など元祿時代に起つたものに見られるやうな餘り雜多な色取をもつことは「いき」ではない。形狀と色彩との關係は、色調を異にした二色または三色の對比作用によつて形狀上の二元性を色彩上にも言表はすか、または一色の濃淡の差或ひは一定の飽和度に於ける一色が形狀上の二元的對立に特殊な情調を與へる役を演ずるかである。然らばその際用ひられる色は如何なる色であるかといふに、「いき」を表はすのは決して派手な色ではあり得ない。(二三)「いき」の表現として色彩は二元性を低聲に主張するものでなければならぬ。「春色戀白浪」に「鼠色の御召縮緬に黃柄茶の緣を以て細く小さく碁盤格子を織出したる上着、……帶は古風な本國織に紺博多の獨鈷なし

媚茶の二本筋を織たるとを腹合せに縫ひたるを結び、……衣裳の袖口は上着下着ともに松葉色の様なる御納戸の繻子を付け仕立も念を入て申分なく』といふ描寫がある。このうちに出て來る色彩は三つの系統に屬してゐる。即ち、第一に鼠色、第二に褐色系統の黄柄茶と媚茶、第三に青系統の紺と御納戸とである。また「春告鳥」に『御納戸と媚茶と鼠色の染分けにせし、五分ほどの手綱染の前垂』その他のことを敍した後に『意氣なこしらへで御座いませう』と云つてある。「いき」な色彩とは先づ灰色、褐色、青色の三系統のいづれかに屬するものと考へて差支ないであらう。

第一に、鼠色は『深川ねずみ辰巳ふう』と云はれるやうに「い

き」なものである。鼠色、即ち灰色は白から黒に推移する無色感覺の段階である。さうして、色彩感覺のすべての色調が飽和の度を減じた究極は灰色になつてしまふ。灰色は飽和度の減小、即ち色の淡さそのものを表はしてゐる光覺である。「いき」のうちの「諦め」を色彩として表はせば灰色ほど適切なものは外にない。それ故に灰色は江戸時代から深川鼠、銀鼠、藍鼠、漆鼠、紅掛鼠など種々のニュアンスに於て「いき」な色として貴ばれた。もとより色彩だけを抽象して考へる場合には、灰色は餘りに「色氣」がなくて「いき」の媚態を表はし得ないであらう。メフィストの言ふやうに「生」に背いた「理論」の色に過ぎないかも知れぬ。しかし具體的な模樣に於ては、灰色は必ず二元性を主張する形

狀に伴つてゐる。さうしてその場合、多くは形狀が「いき」の質料因たる二元的媚態を表はし、灰色が形相因たる理想主義的非現實性を表はしてゐるのである。

第二に、褐色すなはち茶色ほど「いき」として好まれる色は外にないであらう。『思ひそめ茶の江戸褄に』といふ言葉にも表はれてゐる。また茶色は種々の色調に應じて實に無數の名で呼ばれてゐる。江戸時代に用ひられた名稱を擧げても、先づ色そのものの抽象的性質によつて名附けたものには、白茶、御納戸茶、黄柄茶、燻茶、焦茶、媚茶、千歳茶などがあり、色をもつ對象の側から名附けたものには、鶯茶、鶸茶、鳶色、煤竹色、銀煤竹、栗色、栗梅、栗皮茶、丁子茶、素海松茶、藍海松茶、かは

らけ茶などがあり、また一定の色合を嗜好する俳優の名から來たものには、芝翫茶、璃寛茶、市紅茶、路考茶、梅幸茶などがあつた。然らば茶色とは如何なる色であるかといふに、赤から橙を經て黃に至る派手やかな色調が、黑味を帶びて飽和の度の減じたものである。卽ち光度の減少の結果生じた色である。茶色が「いき」であるのは、一方に色調の華やかな性質と、他方に飽和度の減少とが、諦めを知る媚態、垢拔した色氣を表現してゐるからである。

第三に、靑系統の色は何故「いき」であるか。先づ一般に飽和の減少してゐない鮮かな色調として如何なる色が「いき」であるかといふことを考へて見るに、何等かの意味で黑味に適するや

うな色調でなければならぬ。黒味に適する色とは如何なる色かといふに、プールキンエの現象によつて夕暮に適合する色より外には考へられない。赤、橙、黄は網膜の暗順應に添はうとしない色である。黒味を帶びゆく心には失はれ行く色である。それに反して、綠、靑、菫は魂の薄明視に未だ殘つてゐる色である。それ故に、色調のみに就ていへば、赤、黄などいはゆる異化作用の色よりも、綠、靑など同化作用の色の方が「いき」であると云ひ得る。また、赤系統の溫色よりも、靑中心の冷色の方が「いき」であると云つても差支ない。從つて紺や藍は「いき」であることが出來る。紫のうちでは赤勝の京紫よりも、靑勝の江戸紫の方が「いき」と看做される。靑より綠の方へ接近した色は

「いき」であるためには普通は飽和の度と關係して來る。「松葉色の様なる御納戸」とか、木賊色とか、鶯色とかはみな飽和度の減少によつて特に「いき」の性質を備へてゐるのである。

要するに、「いき」な色とは謂はば華やかな體驗に伴ふ消極的殘像である。「いき」は過去を擁して未來に生きてゐる。個人的または社會的體驗に基いた冷かな知見が可能性としての「いき」を支配してゐる。溫色の興奮を味ひ盡した魂が補色殘像として冷色のうちに沈靜を汲むのである。また、「いき」は色氣のうちに色盲の灰色を藏してゐる。色に染みつつ色に泥まないのが「いき」である。「いき」は色つぽい肯定のうちに黑ずんだ否定を匿してゐる。

以上を概括すれば、「いき」が模樣に客觀化されるに當つて形狀と色彩との二契機を具備する場合には、形狀としては、「いき」の質料因たる二元性を表現するために平行線が使用され、色彩としては、「いき」の形相因たる非現實的理想性を表現するために一般に黑味を帶びて飽和弱いものまたは冷たい色調が擇ばれる。

次に、模樣と同じく自由藝術たる建築に於て、「いき」は如何なる藝術形式を取つてゐるか。建築上の「いき」は茶屋建築に求めて行かなければならぬが、先づ茶屋建築の內部空間および外形の合目的的形成に就て考へて見る。およそ異性的特殊性の基礎は原本的意味に於ては多元を排除する二元である。さうして、

二元のために、特に二元の隔在的沈潜のために形成さるる内部空間は、排他的完結性と求心的緊密性とを具現してゐなければならぬ。『四疊半の小座しきの、緣の障子』は他の一切との緣を斷つて二元の超越的存在に『意氣なしんねこ四疊半』を場所として提供する。卽ち茶屋の座敷としては「四疊半」が典型的と考へられ、この典型から餘り遠ざからないことが要求される。また、外形が內部空間の形成原理に間接に規定さるる限り、茶屋の外形全體は一定度の大さを越えてはならない。このことを基礎的豫件として、茶屋建築は「いき」の客觀化を如何なる形式に於て示してゐるであらうか。

「いき」な建築にあつては、內部外部の別なく、材料の選擇と

區劃の仕方によつて、媚態の二元性が表現されてゐる。材料上の二元性は木材と竹材との對照によつて表はされる場合が最も多い。永井荷風は「江戸藝術論」のうちで次のやうな觀察をしてゐる。『家は腰高の塗骨障子を境にして居間と臺所との二間のみなれど竹の濡緣の外には聊かなる小庭ありと覺しく、手水鉢のほとりより竹の板目には蔦をからませ、高く釣りたる棚の上には植木鉢を置きたるに、猶表側の見付を見れば入口の庇、戸袋、板目なぞも狹き處を皆それぞれに意匠して網代、船板、酒竹などを用ゐ云々』。且つまた、『竹材を用ゆる事の範圍並に其の美術的價値を論ずるは最も興味ある事』であると注意してゐる。およそ竹材には『竹の色許由がひさごまだ靑し』とか『埋られたを

のが渋やまだら竹』といふやうにそれ自身に情趣の深い色つぽさがある。しかし「いき」の表現としての竹材の使用は、主として木材との二元的對立に意味をもつてゐる。なほ竹のほかには杉皮も二元的對立の一方の項を成すものとして「いき」な建築が好んで用ひる。『直な柱も杉皮附、つくろはねどもおのづから、土地に合ひたる洒落造り』とは「春色辰巳園」卷頭の敍述である。

　室内の區劃の上に現はるる二元性としては、先づ天井と牀との對立が兩者の材料上の相違によつて强調される。天井に丸竹を並べたり、ひしぎ竹を列ねたりするいはゆる竹天井の主要なる任務は、この種の材料によつて天井と牀との二元性を判明させることにある。天井を黑褐色の杉皮で張るのも、靑疊との對

比關係に關心を置いてゐる。また、天井そのものも二元性を表はさうとすることが多い。例へば不均等に二分して、大なる部分を棹椽天井となし、小なる部分を網代天井とする。或ひは更に二元性を强調して、一部分には平天井を用ひ、他の部分には懸込天井を用ひる。次に牀自身も二元性を表はさうとする。床の間と疊とは二元的對立を明示してゐなければならない。それ故に床框の内部に疊または薄縁を敷くことは「いき」ではない。室全體の疊敷に對して床の間の二元性が對立の力を減ずるからである。床の間は床板を張つて室内の他部と判明に對立することを要する、卽ち床の間が「いき」の條件を充すためには本床であつてはならない。蹴込床または敷込床を擇ぶべきである。ま

た、「いき」な部屋では、床の間と床脇の違棚とにも二元的對立を見せる必要がある。例へば床板には黒褐色のものを用ひ、違棚の下前にはひしぎ竹の白黄色のものを敷く。それと同時に、床天井と棚天井とに竹籠編と鏡天井との如き對立を見せる。さうして、この床脇の有無が屢々、茶屋建築の「いき」と茶室建築の「澁味」との相違を表はしてゐる。また床柱と落掛との二元的對立の程度の相違にも、茶屋と茶室の構造上の差別が表はれてゐるのが普通である。

しかしながら、「いき」な建築にあつてはこれら二元性の主張はもとより煩雜に陷つてはならない。なほ一般に瀟洒を要求する點に於て、屢々「いき」な模樣と同樣の性質を示してゐる。例

へばなるべく曲線を避けようとする傾向がある。「いき」な建築として圓形の室または圓天井を想像することは出來ない。「いき」な建築は火燈窓や木瓜窓の曲線を好まない。欄間としても櫛形よりも角切を擇ぶ。しかしこの點に於て建築は獨立な抽象的な模樣よりは稍寬大である。「いき」な建築は圓窓と半月窓とを許し、また床柱の曲線と下地窓の竹に纏ふ藤蔓の彎曲とを咎めない。これは何れの建築にも自然に伴ふ直線の强度の剛直に對して緩和を示さうとする理由からであらう。卽ち、抽象的な模樣と違つて全體のうちに具體的意味をもつからである。

なほ、建築の樣式上に表はるる媚態の二元性を理想主義的非現實性の意味に樣態化するものには、材料の色彩と採光照明の

方法とがある。建築材料の色彩の「いき」は畢竟、模樣に於ける色彩の「いき」と同じである。即ち、灰色と茶色と靑色の一切のニュアンスが「いき」な建築を支配してゐる。さうして、一方に色彩の上のこの「さび」が存すればこそ、他方に形狀として建築が二元性を强く主張することが出來たのである。もし建築が形狀上に二元的對立を强烈に主張し、しかも派手な色彩を愛用するならば、ロシアの室内裝飾に見るごとき一種の野蕃に陷つて了ふ外はない。採光法、照明法も材料の色彩と同じ精神で働かなければならぬ。四疊半の採光は光線の强烈を求むべきではない。外界よりの光を庇、袖垣、または庭の木立で適宜に遮斷することを要する。夜間の照明も强い燈光を用ひてはならぬ。こ

の條件に最も適合したものは行燈であつた。機械文明は電燈に半透明の硝子を用ひるか、或ひは間接照明法として反射光線を利用するかによつてこの目的を達しようとする。いはゆる「靑い灯、赤い灯」は必ずしも「いき」の條件には適しない。「いき」な空間に漂ふ光は「たそや行燈」の淡い色たるを要する。さうして魂の底に沈んでほのかに「たが袖」の薫を嗅がせなければならぬ。

要するに、建築上の「いき」は、一方に「いき」の質料因たる二元性を材料の相違と區劃の仕方に示し、他方にその形相因たる非現實的理想性を主として材料の色彩と採光照明の方法とに表はしてゐる。

建築は凝結した音樂と云はれてゐるが、音樂を溶解した建築

と呼ぶことも出來る。然らば自由藝術たる音樂の「いき」は如何なる形に於て表はれてゐるか。先づ田邊尙雄氏の論文「日本音樂の理論附粹の研究」[一六]によれば、音樂上の「いき」は旋律とリズムの二方面に表はれてゐる。旋律の規範としての音階は、わが國には都節音階と田舍節音階との二種あるが、前者は技巧的音樂の殆んど全部を支配する律旋法として主要のものである。さうして、假りに平調を以て宮音とすれば、都節音階は次のやうな構造をもつてゐる。

平調—壹越(又は神仙)—盤涉—黃鐘—双調(又は勝絕)—平調

この音階にあつて宮音たる平調と、徵音たる盤涉とは主要なる契機として常に整然たる關係を保持してゐる。それに反して、

他の各音は實際にあつては理論と必ずしも一致しない。理論的關係に對して多少の差異を示してゐる。卽ち理想體に對して一定の變位を來たしてゐる。さうして「いき」は正にこの變位の或る度合に依存するものであつて、變位が小に過ぐれば「上品」の感を生じ、大に過ぐれば「下品」の感を生ずる。例へば、上行して盤渉より壹越を經て平調に至る旋律にあつて、實際上の壹越は理論上の高さよりも稍低いのである。且つその變位の程度は長唄に於ては左程大でないが、淸元および歌澤に於ては四分の三全音にも及ぶことがあり、野卑な端唄などにては一全音を越えることがある。また同じ長唄だけに就て云へば、物語體のところにはこの變位少なく、「いき」な箇所には變位が大である。

さうして變位が餘り大に過ぐるときは下品の感を起させる。なほこの關係は勝絕より黃鐘を經て盤涉に至るときの黃鐘にも、平調より双調を經て黃鐘に至るときの双調にも現はれる。また平調より神仙を經て盤涉に至る旋律の下行運動にあつても、神仙の位置に同樣の關係が見られる。

リズムに就て云へば、伴奏器樂がリズムを明示し、唄はそれによつてリズム性を保有するのであるが、わが國の音樂では多くの場合に於て唄のリズムと伴奏器樂のリズムとが一致せず。兩者間に多少の變位が存在するのである。長唄に於て「せりふ」に三絃を附したところでは兩者のリズムが一致してゐる。その他でも兩者のリズムの一致してゐる場合には、多くは單調を感

せしめる。「いき」な音曲に於ては變位は多く一リズムの四分の一に近い。

以上は田邊氏の説であるが、要するに旋律上の「いき」は、音階の理想體の一元的平衡を打破して、變位の形で二元性を措定することに存する。二元性の措定によつて緊張が生じ、さうしてその緊張が「いき」の質料因たる「色つぽさ」の表現となるのである。また、變位の程度が大に過ぎず四分の三全音位で自己に拘束を與へるところに「いき」の形相因が客觀化されてゐるのである。リズム上の「いき」も同樣で、一方に唄と三絃との一元的平衡を破つて二元性が措定され、他方にその變位が一定の度を越えないところに、「いき」の質料因と形相因とが客觀的表現を

取つてゐるのである。

なほ樂曲の形にも「いき」が一定の條件を備へて現はれてゐるやうに思ふ。顯著に高い音をもつて突如として始まつて、下向的進行によつて次第に低い音に推移するやうな樂節が、幾つか繰返された場合は多く「いき」である。例へば歌澤の「新紫」のうちの『紫のゆかりに』の所はさういふ形をもつてゐる。即ち、『ムラサキ。ノ。ユカリ。ニ』と四節に分かれて、各節は急突に高い音から始まり、下向的進行をしてゐる。また『音にほだされし縁の糸』の所も同樣に『ネニホ。ダ。サレ。シ。エンノ。イト』と六節に分けて見られる。また例へば清元の「十六夜清心」のうちの『梅見歸りの船の唄、忍ぶなら忍ぶなら、闇の夜は置

かしやんせ』の所も同樣の形をもつてゐる。卽ち、『ウメミ。ガヘリノ。フネノウタ。シノブナラ。シノブナラ。ヤミノ。ヨハオカシヤンセ』と七節に分けて考へることが出來る。さうしてこの場合に、かやうな樂曲が「いき」の表現であり得る可能性は、一方に各節の起首の高音が先行の低音に對して顯著な色つぽい二元性を示してゐることと、他方に各節とも下向的進行によつて漸消狀態のさびしさをもつてゐることとに懸つてゐる。また起首の示す二元性と、全節の下向的進行との關係は、恰かも「いき」な模樣に於ける、縞柄と、くすんだ色彩との關係の如きものである。

かくの如くして、意識現象としての「いき」の客觀的表現の藝

術形式は、平面的な模樣および立體的な建築に於て空間的發表をなし、無形的な音樂に於て時間的發表をなしてゐるが、その發表はいづれの場合に於ても、一方に二元性の措定と、他方にその措定の仕方に伴ふ一定の性格とを示してゐる。更にまたこの藝術形式と自然形式とを比較するに、兩者間にも否む可らざる一致が存してゐる。さうして、この藝術形式および自然形式は、常に意識現象としての「いき」の客觀的表現として理解することが出來る。即ち、客觀的に見られる二元性措定は意識現象としての「いき」の質料因たる「媚態」に基礎を有し、措定の仕方に伴ふ一定の性格はその形相因たる「意氣地」と「諦め」とに基礎をもつてゐる。かくして我々は「いき」の客觀的表現を、意識現

象としての「いき」に還元し、兩存在樣態の相互關係を明瞭にすると共に、意味としての「いき」の構造を闡明したと信ずるのである。

註(一三) Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1923, S.361 參照。

(一四) 「美的小」の概念に關しては Lipps, Aesthetik, 1914, I, S. 574 參照。

(一五) 米國々旗や理髮店の看板が縞模樣でありながら何等の「いき」なももつてゐないのは、他にも理由があらうが、主として色彩が派手であることに起因してゐる。婦人用の烟管の吸口と雁首に附けた金具に、銀と赤銅とを用ひて、銀白色と帶青灰色との横縞を見せてゐるのがある。形狀上では理髮店の看板と殆んど違はないが、色彩の效果によつて「いき」な印象を與へる。

(一六) 哲學雜誌、第二十四卷、第二百六十四號所載。

六　結論

「いき」の存在を理解しその構造を闡明するに當つて、方法論的考察として豫め意味體驗の具體的把握を期した。しかし、すべての思索の必然的制約として、概念的分析による外はなかつた。しかるに他方において、個人の特殊の體驗と同樣に民族の特殊の體驗は、たとへ一定の意味として成立してゐる場合にも、概念的分析によつては殘餘なきまで完全に言表されるものではない。具體性に富んだ意味は嚴密には悟得の形で味會されるのである。メーヌ・ドゥ・ビランは、生來の盲人に色彩の何たる

かを説明すべき方法がないと同樣に、生來の不隨者として自發的動作をしたことの無い者に努力の何たるかを言語をもつて悟らしむる方法はないと云つてゐる。[一七] 我々は趣味としての意味體驗に就ても恐らく一層述語的に同樣のことを云ひ得る。「趣味」は先づ體驗として「味ふ」ことに始まる。我々は文字通りに「味を覺える」。更に、覺えた味を基礎として價値判斷を下す。しかし味覺が純粹の味覺である場合はむしろ少ない。「味なもの」とは味覺自身のほかに嗅覺によつて嗅ぎ分けるところの一種の匂を暗示する。捉へ難いほのかなかをりを豫想する。のみならず、屢々觸覺も加はつてゐる。味のうちには舌ざはりが含まれてゐる。さうして「さはり」とは心の絲に觸れる、言ふに言へな

い動きである。この味覺と嗅覺と觸覺とが原本的意味に於ける「體驗」を形成する。いはゆる高等感覺は遠官として發達し、物と自己とを分離して、物を客觀的に自己に對立させる。かくして聽覺は音の高低を判然と聽分ける。しかし部音は音色の形を取つて簡明な把握に背かうとする。視覺にあつても色彩の系統を立てて色調の上から色を分けて行く。しかし如何に色と色とを分割してもなほ色と色との間には把握し難い色合が殘る。さうして聽覺や視覺にあつて、明瞭な把握に漏れる音色や色合を體驗として拾得するのが、感覺上の趣味である。一般にいふ趣味も感覺上の趣味と同樣にものの「色合」に關してゐる。即ち、道德的および美的評價に際して見られる人格的および民族的色

合を趣味といふのである。ニイチエは『愛しないものを直ちに呪ふべきであらうか』と問ふて、『それは惡い趣味と思ふ』と答へてゐる。またそれを『下品』(Pöbel-Art)だと云つてゐる。[一八] 我々は趣味が道徳の領域において意義をもつことを疑はうとしない。また藝術の領域にあつても、『色を求むるにはあらず、ただ色合のみ』[一九]と云つたヴェルレエヌと共に我々は趣味としての色合の價値を信ずる。「いき」も畢竟、民族的に規定された趣味であつた。從つて「いき」は勝義における sens intime によつて味會されなければならない。「いき」を分析して得られた抽象的概念契機は具體的な「いき」の或る幾つかの方面を指示するに過ぎない。「いき」は個々の概念契機に分析することは出來るが、逆に、分析

された個々の概念契機をもつて「いき」の存在を構成することは出來ない。「媚態」といひ、「意氣地」といひ、「諦め」といひ、これらの概念は「いき」の部分ではなくて契機に過ぎない。それ故に概念的契機の集合としての「いき」と、意味體驗としての「いき」との間には、越えることの出來ない間隙がある。換言すれば、「いき」の論理的言表の潛勢性と現勢性との間には截然たる區別がある。我々が分析によつて得た幾つかの抽象的概念契機を結合して「いき」の存在を構成し得るやうに考へるのは、既に意味體驗としての「いき」をもつてゐるからである。

意味體驗としての「いき」と、その概念的分析との間にかやうな乖離的關係が存するとすれば、「いき」の概念的分析は、意味

體驗としての「いき」の構造を外部より了得せしむる場合に、「いき」の存在の把握に適切なる位地と機會とを提供する以外の實際的價値をもち得ないであらう。例へば、日本の文化に對して無知な或る外國人に我々が「いき」の存在の何たるかを說明する場合に、我々は「いき」の概念的分析によつて、彼を一定の位置に置く。それを機會として彼は彼自身の「內官」によつて「いき」の存在を味得しなければならない。「いき」の存在會得に對して概念的分析は、この意味に於ては、單に「機會原因」より外のものではあり得ない。しかしながら概念的分析の價値は實際的價値に盡きるであらうか。體驗さるる意味の論理的言表の潛勢性を現勢性に化せんとする概念的努力は、實際的價値の有無また

は多少を規矩とする功利的立場によつて評價さるべき筈のものであらうか。否。意味體驗を概念的自覺に導くところに知的存在者の全意義が懸つてゐる。實際的價値の有無多少は何等の問題でもない。さうして、意味體驗と概念的認識との間に不可通約的な不盡性の存することを明かに意識しつつ、しかもなほ論理的言表の現勢化を「課題」として「無窮」に追跡するところに、まさに學の意義は存するのである。「いき」の構造の理解もこの意味において意義をもつことを信ずる。

しかし、曩にも云つたやうに、「いき」の構造の理解をその客觀的表現に基礎附けようとすることは大なる誤謬である。「いき」はその客觀的表現にあつては必ずしも常に自己の有する一

切のニュアンスを表はしてゐるとは限らない。客觀化は種々の制約の拘束の下に成立する。從つて、客觀化された「いき」は意識現象としての「いき」の全體をその廣さと深さにおいて具現してゐることは稀である。客觀的表現は「いき」の象徴に過ぎない。それ故に「いき」の構造は、自然形式または藝術形式のみからは理解出來るものではない。その反對に、これらの客觀的形式は、個人的もしくは社會的意味體驗としての「いき」の意味移入によつて初めて生かされ、會得されるものである。「いき」の構造を理解する可能性は、客觀的表現に接觸して quid を問ふ前に、意識現象のうちに沒入して quis を問ふことに存してゐる。およそ藝術形式は人性的一般または異性的特殊の存在樣態に基いて理

解されなければ眞の會得ではない。(二〇) 體驗としての存在樣態が模樣に客觀化される例としては、ドイツ民族の有する一種の内的不安が不規則的な模樣の形を取つて、既に民族移住時代から見られ、更にゴシックおよびバロックの裝飾にも顯著な形で現はれてゐる事實がある。建築においても體驗と藝術形式との關係を否み得ない。ポール・ヴァレリーの「ユーパリノス或ひは建築家」のうちで、メガラ生れの建築家ユーパリノスは次のやうに云つてゐる。『ヘルメスのために私が建てた小さい神殿、直ぐそこの、あの神殿が私にとつて何であるかを知つてはゐまい。路ゆく者は優美な御堂を見るだけだ――僅かのものだ、四つの柱、極めて單純な樣式――だが私は私の一生のうちの明るい一日の

思出をそこに込めた。おお、甘い變身（メタモルフォーズ）よ。誰も知る人は無いが、このきやしやな神殿は、私が嬉しくも愛した一人のコリントの乙女の數學的形像だ。この神殿は彼女獨特の釣合を忠實に現はしてゐるのだ』（二一）。音樂においても浪漫派または表現派の名稱をもつて總括し得る傾向はすべて體驗の形式的客觀化を目標としてゐる。既にマショオは戀人ペロンヌに向つて『私のものはすべて貴女の感情で出來た』と告げてゐる（二二）。またショパンは「ヘ短調司伴樂の第二樂章の美しいラルジェットがコンスタンチア・グラコウスカに對する自分の感情を旋律化したのであることを自ら語つてゐる（二三）。體驗の藝術的客觀化は必ずしも意識的になされることを必要としない。藝術的衝動は無意識的に働く場合も多

い。しかしかかる無意識的創造も體驗の客觀化に外ならない。即ち個人的または社會的體驗が、無意識的に、しかし自由に形成原理を選擇して、自己表現を藝術として完了したのである。自然形式においても同樣である。身振その他の自然形式は屢々無意識のうちに創造される。いづれにしても、「いき」の客觀的表現は意識現象としての「いき」に基礎附けて初めて眞に理解されるものである。

なほ、客觀的表現を出發點として「いき」の構造を闡明しようとする者の殆んど常に陷る缺點がある。即ち、「いき」の抽象的、形相的理解に止つて、具體的、解釋的に「いき」の特異なる存在規定を把握するに至らないことである。例へば、「美感を與へる

對象」としての藝術品の考察に基いて『粹の感』の説明が試みられる。[二四] その結果として、『不快の混入』といふごとき極めて一般的、抽象的な性質より捉へられない。從つて「いき」は漠然たるraffinéのごとき意味となり、一方に「いき」と澁味との區別を立て得ないのみならず、他方に「いき」のうちの民族的色彩が全然把握されない。さうして假りにもし「いき」がかくのごとき漠然たる意味よりもつてゐないものとすれば、西洋の藝術のうちにも多くの「いき」を見出すことが出來る筈である。即ち「いき」とは『西洋に於ても日本に於ても』『現代人の好む』何ものかに過ぎないこととなる。しかしながら、例へばコンスタンタン・ギイやドガアやファン・ドンゲンの繪が果して「いき」の有するニュアン

スを具有してゐるであらうか。また、サンサンス、マスネエ、ドゥビュッシイ、リヒアルド・スュトラウスなどの作品中の或る旋律を捉へて嚴密なる意味において「いき」と名附け得るであらうか。これらは恐らく肯定的に答へることは出來ないであらう。既に云つたやうに、この種の現象と「いき」との共通點を形式化的抽象によつて見出すことは必ずしも困難ではない。しかしながら、形相的方法を採ることはこの種の文化存在の把握に適した方法論的態度ではない。然るに客觀的表現を出發點として「いき」の闡明を計る者は多くみなかやうな形相的方法に陷るのである。要するに「いき」の研究をその客觀的表現としての自然形式または藝術形式の理解から始めることは徒勞に近い。先づ意

識現象としての「いき」の意味を民族的具體において解釋的に把握し、然る後その會得に基いて自然形式および藝術形式に現はれたる客觀的表現を妥當に理解することが出來るのである。一言にして云へば、「いき」の研究は民族的存在の解釋學としてのみ成立し得るのである。

民族的存在の解釋としての「いき」の研究は、「いき」の民族的特殊性を明かにするに當つて、たまたま西洋藝術の形式のうちにも「いき」が存在するといふやうな發見によつて惑はされてはならぬ。客觀的表現が「いき」そのものの複雜なる色彩を必ずしも完全に表はし得ないとすれば、「いき」の藝術形式と同一のものをたとへ西洋の藝術中に見出す場合があつたとしても、それ

を直ちに體驗としての「いき」の客觀的表現と看做し、西洋文化のうちに「いき」の存在を推定することは出來ない。またその藝術形式によつて我々が事實上「いき」を感じ得る場合が假りにあつたとしても、それは既に民族的色彩を帶びた我々の民族的主觀が豫想されてゐる。その形式そのものが果して「いき」の客觀化であるか否かは全くの別問題である。問題は畢竟、意識現象としての「いき」が西洋文化のうちに存在するか否かに歸着する。然らば意識現象としての「いき」を西洋文化のうちに見出すことが出來るであらうか。西洋文化の構成契機を商量するときに、この問は否定的の答を期待するより外はない。また事實として、たとへばダンディズムと呼ばるる意味は、その具體的なる意識

層の全範圍に亙つて果して「いき」と同樣の構造を示し、同樣の薫と同樣の色合とをもつてゐるであらうか。ボオドレエルの「惡の華」一卷は屢々「いき」に近い感情を言表はしてゐる。「空無の味」のうちに『わが心、諦めよ』とか、『戀ははや味ひをもたず』とか、または『讃むべき春は薫を失ひぬ』などの句がある。これらは諦めの氣分を十分に表はしてゐる。また「秋の歌」のうちで『白く灼くる夏を惜しみつつ、黄に柔かき秋の光を味はしめよ』と云つて人生の秋の黄色い淡い憂愁を描いてゐる。「沈潛」のうちにも過去を擁する止揚の感情が表はされてゐる。さうして、ボオドレエル自身の説明[二五]によれば、『ダンディズムは頽廢期における英雄主義の最後の光であつて……熱が無く、憂愁にみち

て、傾く日のやうに壯美である』。また『élégance の教說』として『一種の宗教』である。かやうにダンディズムは「いき」に類似した構造をもつてゐるには相違ない。しかしながら、『シーザーとカティリナとアルキビアデスとが顯著な典型を提供する』もので、殆んど男性に限り適用される意味內容である。それに反して、『英雄主義』が、か弱い女性、しかも「苦界」に身を沈めてゐる女性によつて迄も呼吸されてゐるところに「いき」の特彩がある。またニイチェのいふ『高貴』とか『距離の熱情』なども一種の「意氣地」に外ならない。これらは騎士氣質から出たものとして、武士道から出た「意氣地」と差別し難い類似をもつてゐる。(二六)しかしながら、一切の肉を獨斷的に呪つた基督教の影響の下に生立

つた西洋文化にあつては、尋常の交渉以外の性的關係は、早くも唯物主義と手を携へて地獄に落ちたのである。その結果として、理想主義を豫想する「意氣地」が、媚態をその全延長に亙つて靈化して、特殊の存在様態を構成する場合は殆んど見ることが出來ない。『女の許へ行くか。笞を忘るるな』(二七)とは老婆がツァラトゥストラに與へた勸告であつた。なほ一歩を讓つて、例外的に特殊の個人の體驗として西洋の文化にも「いき」が現はれてゐる場合があると假定しても、それは公共圏に民族的意味の形で「いき」が現はれてゐることとは全然意義を異にする。一定の意味として民族的價値をもつ場合には必ず言語の形で通路が開かれてゐなければならぬ。「いき」に該當する語が西洋にないと

いふ事實は、西洋文化にあつては「いき」といふ意識現象が一定の意味として民族的存在のうちに場所をもつてゐない證據である。

かやうに意味體驗としての「いき」がわが國の民族的存在規定の特殊性の下に成立するに拘はらず、我々は抽象的、形相的の空虚の世界に墮して了つてゐる「いき」の幻影に出逢ふ場合が餘りにも多い。さうして、喧しい饒舌や空しい多言は、幻影を實有のごとくに語るのである。しかし、我々はかかる「出來合」の類概念によつて取交される flatus vocis に迷はされてはならぬ。我々はかかる幻影に出逢つた場合、「嘗て我々の精神が見たもの」(二八)を具體的な如實の姿において想起しなければならぬ。さうして、

この想起は、我々をして「いき」が我々のものであることを解釋的に再認識せしめる地平に外ならない。但し、想起さるべきものはいはゆるプラトン的實在論の主張するがごとき類概念の抽象的一般性ではない。却つて唯名論の唱道する個別的特殊の一種なる民族的特殊性である。この點において、プラトンの認識論の倒逆的轉換が敢てなされなければならぬ。然らばこの意味の想起(アナムネシス)の可能性を何によつて繋ぐことが出來るか。我々の精神的文化を忘却のうちに葬り去らないことによるより外はない。我々の理想主義的非現實的文化に對して熱烈なるエロスをもち續けるより外はない。「いき」は武士道の理想主義と佛教の非現實性とに對して不離の内的關係に立つてゐる。運命によつて「諦

め」を得た「媚態」が「意氣地」の自由に生きるのが「いき」である。(一九)
人間の運命に對して曇らざる眼をもち、魂の自由に向つて惱ましい憧憬を懷く民族ならずしては媚態をして「いき」の樣態を取らしむることは出來ない。「いき」の核心的意味は、その構造がわが民族存在の自己開示として把握されたときに、十全なる會得と理解とを得たのである。

註(一七) Maine de Biran, Essai sur les fondements de la psychologie (Oeuvres inédites, Naville, I, p. 208)。

(一八) Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Teil IV, Vom höheren Menschen.

(一九) Verlaine, Art poétique.

(二〇) ベッカー曰く『美的のものの存在論は、美的(卽ち、藝術的に創造する、また美的に享樂する)現實存在の分析から展開されなければならぬ』

(Oskar Becker, Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers; Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Ergänzungsband: Husserl-Festschrift, 1929, S. 40)。

(二一) Paul Valéry, Eupalinos ou l' architecte, 15e éd., p. 104.

(二二) Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1926, S. 67.

(二三) Lettre à Titus Woyciechowski, le 3 octobre 1829.

(二四) 高橋穣「心理學」改訂版、三二七—三二八頁參照。

(二五) Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, IX. Le dandy. なほダンディズムに關しては左の諸書參照。

Hazlitt, The dandy school. Examiner 1828.

Sieveking, Dandysm and Brummell. The Contemporary Review 1912.

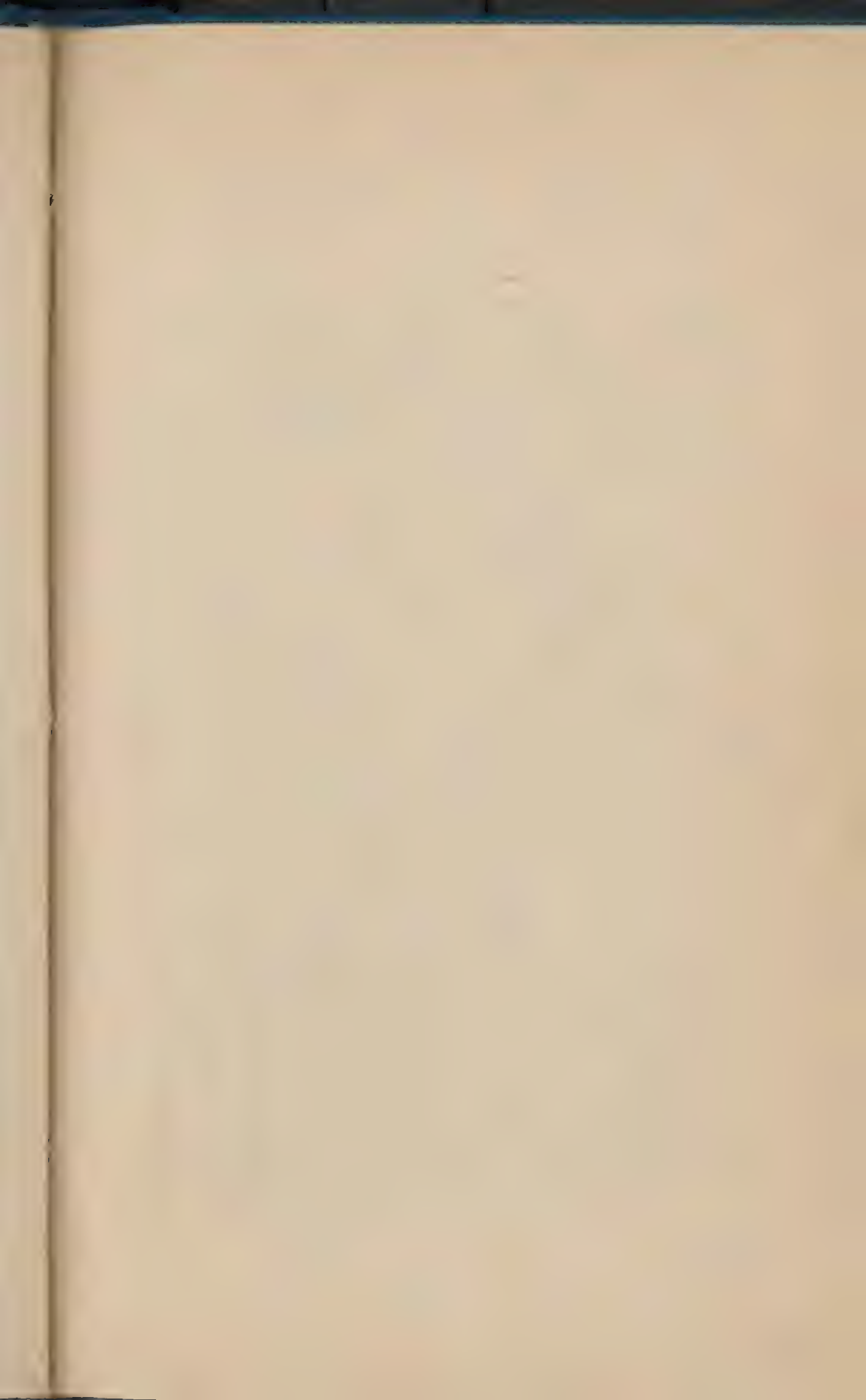
Otto Mann, Der moderne Dandy, 1925.

(二六) Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, IX. Was ist vornehm? 參照。

(二七) Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Teil I, Von alten und jungen Weiblein.

(二八) ἅ ποτ' εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχή (Platon, Phaidros 249c).
強調は ἡμῶν の上に置かれなければならない。但し ἀνάμνησις はこの場合二様の意味で自己認識である。第一には ἡμῶν の尖端的強調による民族的自我の自覺である。第二には ψυχή と「意氣」との間に原本的關係が存することに基いて、自我の理想性が自己認識をすることである。

(二九)「いき」の語源の研究は生、息、行、意氣の關係を存在論的に闡明することと相俟つてなされなければならない。「生」が基礎的地平であることは云ふ迄もない。さて、「生きる」といふことには二つの意味がある。第一には生理的に「生きる」ことである。異性的特殊性はそれに基礎附けられてゐる。從つて「いき」の質料因たる「媚態」はこの意味の「生きる」ことから生じてゐる。「息」は「生きる」ための生理的條件である。『春の梅、秋の尾花のもつれ酒、それを小意氣に呑みなほす』といふ場合の「いき」と「息」との關係は單なる音韻上の偶然的關係だけではないであらう。「いきざし」といふ語形はそのことを證明してゐる。『そのいきざしは、夏の池

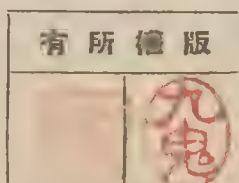
に、くれなゐのはちす、始めて開けたるにやと見ゆ』といふ場合の「意氣ざし」は、『息ざしもせず寃へば』の「息差」から來たものに相違ない。また「行」も「生きる」ことと不離の關係をもつてゐる。ambulo が sum の認識根據であり得るかをデカルトも論じた。さうして、「意氣方」および「心意氣」の語形で、「いき」は明瞭に「行」と發音される。『意氣方よし』とは「行きかた善し」に外ならない。また、『好いた殿御へ心意氣』『お七さんへの心意氣』のやうに、心意氣は「……への心意氣」の構造をもつて、相手へ「行く」ことを語つてゐる。さて、「息」は「意氣ざし」の形で、「行」は「意氣方」と「心意氣」の形で、いづれも「生きる」ことの第二の意味を資料してゐる。それは精神的に「生きる」ことである。「いき」の形相因たる「意氣地」と「諦め」とは、この意味の「生きる」ことに根ざしてゐる。さうして、「息」および「行」は、「意氣」の地平に高められたときに、「生」の原本性に歸つたのである。換言すれば、「意氣」が原本的意味において「生きる」ことである。

昭和五年十一月十七日印刷
昭和五年十一月二十日第一刷發行

「いき」の構造
定價壹圓貳拾錢

版權所有

著者　九鬼周造

發行者　東京市神田區一ツ橋通町三番地　岩波茂雄

印刷者　東京市神田區錦町三丁目十七番地　白井赫太郎

精興社印刷

發行所　東京市神田區一ツ橋通町三番地　岩波書店

電話九段(33)　二二一〇八番　二二一〇九番　一〇二二番（小賣部專用）　二一二八一番　二六二六番
振替口座東京二六二四〇番

（大森製本）

岩波書店刊行哲學書目

- 宮本和吉・上野直昭・高橋穣・小熊虎之助編　增訂 岩波哲學辭典　定價十八圓　送料五十四錢
- 紀平正美著　哲學叢書(1)　改訂 認識論　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 田邊元著　哲學叢書(2)　最近の自然科學　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 宮本和吉著　哲學叢書(3)　增訂 哲學概論　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 速水滉著　哲學叢書(4)　增訂 論理學　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 安倍能成著　哲學叢書(5)　西洋古代中世哲學史　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 阿部次郎著　哲學叢書(6)　倫理學の根本問題　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 石原謙著　哲學叢書(7)　宗教哲學　品切
- 上野直昭著　哲學叢書(8)　精神科學の基本問題　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 阿部次郎著　哲學叢書(9)　改訂 美學　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 安倍能成著　哲學叢書(10)　西洋近世哲學史　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 高橋里美著　哲學叢書(11)　現代の哲學　定價一圓八十錢　送料書留十八錢

岩波書店刊行哲學書目

- 久保勉編　獨文ケーベル博士小品集拔萃　品切
- 西田幾多郎著　自覺に於ける直觀と反省　定價二圓二十錢　送料書留廿七錢
- 西田幾多郎著　意識の問題　定價二圓二十錢　送料書留廿七錢
- 西田幾多郎著　藝術と道德　定價二圓二十錢　送料書留廿七錢
- 西田幾多郎著　働くものから見るものへ　定價二圓二十錢　送料書留廿七錢
- 西田幾多郎著　善の研究　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 西田幾多郎著　思索と體驗　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 波多野精一著　宗教哲學の本質及び其の根本問題　定價二圓　送料書留十八錢
- 波多野精一著　西洋宗教思想史（希臘の卷 其の一）　定價二圓二十錢　送料書留廿七錢
- 桑木嚴翼著　カントと現代の哲學　定價二圓二十錢　送料書留廿七錢
- 桑木嚴翼著　カント雜考　定價一圓八十錢　送料書留十八錢
- 桑木嚴翼著　ローマ字書き西洋近世哲學史　定價二圓五十錢　送料書留廿七錢

岩波書店刊行哲學書目

著者	書名	定價・送料
田邊元著	カントの目的論	定價一圓八十錢 送料書留十八錢
田邊元著	數理哲學研究	定價三圓五十錢 送料書留廿七錢
田邊元著	科學概論	定價二圓八十錢 送料書留廿七錢
紀平正美著	哲學概論	定價三圓二十錢 送料書留廿七錢
紀平正美著	行の哲學	定價二圓[illegible]十錢 送料書留廿七錢
紀平正美著	無門關解釋	定價一圓八十錢 送料書留廿七錢
田邊重三・矢崎美盛・河野與一編輯	(西田博士還曆記念)哲學論文集	定價二圓二十錢 送料書留廿七錢
西晋一郎著	倫理學の根本問題	定價二圓二十錢 送料書留廿七錢
中島力造著	最近倫理學說の研究	品切
左右田喜一郎著	[illegible]經濟哲學の諸問題	品切
左右田喜一郎著	文化價値と極限概念	品切
左右田喜一郎著 杉本榮一譯	經濟法則の論理的性質	定價二圓二十錢 送料書留廿七錢